Handbuch
bey dem
Generalbaſſe
und der
Compoſition
mit zwo- drey- vier- fünf- ſechs- ſieben- acht
und mehrern
Stimmen,
für
Anfänger und Geübtere,
von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebſt VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbeſſerte Auflage.

Sandberger.

Berlin,
verlegts Gottlieb Auguſt Lange. 1762.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

W L Rinke

Sr. Wohlgebohrnen,

dem

Herrn Legationsrath von Mattheſon.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Wohlgebohrner, Hochgelahrter,

Inſonders Hochzuehrender Herr Legationsrath,

Ein weiterer Raum als der Raum einer Zuſchrift gehörte dazu, wenn ich mich den gewöhnlichen Geſetzen einer Zuſchrift unterwerfen wollte, und der Ruhm Ew. Wohlgebohrnen iſt zu ſehr verbreitet, als daß er bedarf, an einem Orte einer Schrift erhoben zu werden, den Schmeicheley und Eigennutz zu oft entweihet haben. Geſchicktere Federn als die meinige haben ſich vorlängſt um die Wette bemühet, Deroſelben Verdienſte zu beſchreiben, und dem müßte in der That kein deutſches Herz in ſeinem Buſen ſchlagen, dem JHR Nahme nicht verehrungswürdig ſeyn ſollte. Noch bey der ſpäteſten Nachwelt wird es der prächtigen Hammonia zum Vorzuge ihrer Zeit gereichen, in ihren Ringmauern

einen Mann gehabt zu haben, der die Verdienſte zehn einzelner Perſonen in der ſeinigen vereinigt, deſſen Staatserfahrenheit die klugen Britten erkannt und belohnet, über deſſen Gelehrſamkeit ganze Akademien erſtaunen, und aus deſſen gründlichen und vortreflichen Schriften die ganze muſikaliſche Welt ſeit bey nahe einem halben Jahrhundert den vortheilhafteſten Unterricht ziehet.

Ich habe mich glücklich zu ſchätzen, daß meine wenige bisherige Bemühungen **Ew. Wohlgebohrnen** geneigten Beyfalls gewürdigt worden, und was für eine glückliche Vorbedeutung auf den Beyfall der Welt würde es seyn, wenn auch der gegenwärtige Verſuch, den ich hiemit **Denenſelben**, wiewohl mit zitternden Händen, überreiche, **Deroſelben** gütige Aufnahme erhalten ſollte. Wie ſehr wünſchte ich, **Ihnen** ein ausnehmenderes Merkmahl von der vollkommnen und lebhaften Hochachtung geben zu können, mit der ich die Ehre habe zu ſeyn

Ew. Wohlgebohrnen

Berlin,
den 20 April, 1755.
erneuert
den 25. April 1762.

gehorſamer Diener,
Marpurg.

Vorrede.

Indem ich hiemit das Vergnügen habe, dem Publico mein Handbuch aufs neue zu überreichen: ſo finde ich dabey nichts hauptſächliches zu erinnern, als daß ich, ſo wie ehemahls, alſo auch itzo, in Anſehung der Theorie dem Herrn **Rameau**, und in Anſehung der practiſchen Regeln, unſerm Herrn **C. P. E. Bach**, ſo viel als möglich zu folgen geſucht habe. Lezterer hat ſeit kurzem ſeine Regeln gemein gemachet, und das Werk des erſtern iſt bereits ſeit 1722 aller Welt bekannt.

Ich laße es mir gar gerne gefallen, daß dieſer oder jener aus meinen geringen Schriften ſo viel entlehnet, als ihm gut deucht. Meine Gewohnheit aber iſt es nicht die Quellen, woraus ich geſchöpfet, mit Stillſchweigen vorbeyzugehen. Ich mache mir alſo ein Vergnügen, die Meiſter zu nennen, deren Grundſätze und Anmerkungen ich in meinen Nutzen zu verwenden geſucht habe; und ich weiß, daß ich keine vortreflichere Meiſter als einen **Rameau** und **Bach** nennen kann, jenen in der Theorie und dieſen in der Praxi.

Mein eclectiſches Syſtem in der Harmonie bleibt unverändert, ſo lange mir nicht jemand ein mit unumſtößlichen Gründen erwieſenes beßers entgegen ſetzet.

Herr **Sorge** iſt nicht der Mann, der dieſes zu thun im Stande iſt, ſo gern er auch wollte. Wenn jeder Menſch ſich ſelbſt zu beurtheilen, und in ſeine Sphäre zurückzugehen wüßte, ſo würde er, der Herr **Sorge**, nichts anders thun, als den Stimmhammer in die Hand nehmen, und ein paar Monochorde verfertigen, ohne ſich um die Lehre von der Harmonie zu bekümmern.

Mit Muſikern, die glauben, daß die Lehre von den Intervallen und Accorden nicht in einen vernünftigen Zuſammenhang gebracht werden könne, und die alſo in dem muſikaliſchen Weſen keine Ordnung finden, habe ich im geringſten nicht allhier zu thun. Sie beſchimpfen ihre Kunſt, und zeigen daß ſie entweder nicht leſen können, oder daß ſie nicht verſtehen, was ſie leſen; und wer will mit Leuten diſputiren, die von der Unordnung ihres Kopfes auf die Beſchaffenheit einer Kunſt, und auf die Köpfe andrer Leute ſchließen.

Der berühmte Herr **Formey** giebt, in ſeinem Abriße einer auserleſenen Bibliothek, den Liebhabern der Litteratur den Rath, ſich von jedem Buche allezeit die neueſte Edition anzuſchaffen —. Ich werde es auch gerne ſehen, wenn man die erſte Ausgabe dieſes Handbuches nunmehro völlig auf die Seite legt. Ein Tag lehrt den andern. Welcher Muſiker in den Gedanken ſteht, daß ſeine Einſichten keiner Vermehrung oder Verbeßerung fähig ſind, giebet dadurch zu erkennen, daß er entweder noch gar keine Einſichten in die Natur und Beſchaffenheit ſeiner Kunſt hat, oder daß er der abgeſchmackteſte Thor iſt, der nur gefunden werden mag. Ich empfehle mein Werk aufs neue dem geneigten Wohlwollen des Leſers.

Iſocrates in Euagora.

Artes et omnia caetera aucta eſſe videmus, non per eos, qui vſitata retinuerunt, ſed eorum opera, qui correxerunt, locoque mouere praua omnia non dubitarunt.

Inhalt.

Inhalt.

Einleitung. Seite 1
I. Abſaz. Von den Tönen und Tonleitern, 4
Von der diatoniſchen Tonleiter, 7
Von der diatoniſch-chromatiſchen, 7
Von der diatoniſch-chromatiſch enharmoniſchen, 7
II. Abſaz. Von den Intervallen, 9
Eintheilung der Conſonanzen, 15
Eintheilung der Diſſonanzen, 16
III. Abſaz. Von den Tonarten und der Modulation, 17
Von der Verwandtſchaft der Tonarten, 21
Von den Paralleltonarten, 22
Von der Modulation, 24 ſqq.
I. Abſchnitt. Von der harmoniſchen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden, 26
Unterſcheid eines Grundaccordes, und eines umgekehrten Satzes, 27
Eintheilung der Grundaccorde in die vom erſten und zweyten Range, 27. 28
In wie weit die Septime die Mutter der diſſonirenden Sätze iſt, 30
Vom Orgelpunct 31
I. Abſatz. Vom conſonirenden harmoniſchen Dreyklang und deſſen Umkehrungen, 31 ſqq.
Iſt entweder hart oder weich, 32
Was von dem daher entſpringenden Sextenaccorde zu merken iſt, 33
Was von dem daher entſpringenden Sextquartenaccorde zu merken iſt, 34
Was von der Quarte zu merken iſt, 34. 35.
Von den Verſetzungen des Dreyklanges, 36
II. Abſatz. Vom ungemiſchten diſſonirenden harmoniſchen Dreyklange, und deſſen Umkehrungen, 37
Wird eingetheilt in den weichen verminderten, und harten übermäßigen Dreyklang 37 ſqq. und 40 ſqq.
III. Abſatz. Vom gemiſchten diſſonirenden harmoniſchen Dreyklang, und deſſen Umkehrungen, ingleichen vom diſſonirenden Vierklange, 43 ſqq. und 49 ſqq.
Sätze mit der übermäßigen Sexte, 44. 45
— mit der verminderten Terz, 44
— mit der verminderten Sexte, 45. 46
— mit der übermäßigen Terz, 47
— mit der übermäßigen Prime, 48
— mit der verminderten Octave, 49
IV. Abſatz. Vom Septimenaccord, und deſſen Umkehrungen, 51 ſqq.
Von den gültigen Septimenſätzen, 52
Von dem Septimenaccorde an ſich, 54
Von ſtillſtehenden Septimen, insgemein durchgehenden, 57
Von nachſchlagenden Septimen, 57
Vom Satze der Sextquinte, 60

Vom

Vom Satze der Terzquarte, . . . Seite 63
Vom Satze der Secunde, . . . 66
Unterſchied der Secunde und None, . . . 67
V. Abſatz. Vom Nonenaccord, und den davon abſtammenden Sätzen, 69
Vom Ueber- und Unterſetzen, . . . 69. 70
Vom vollen Nonenaccord, . . . 70
Vom Nonenſeptimenaccord mit der Terz, 70. mit der Quinte, 70
Vom ſchlechten Nonenaccord, . . . 71
VI. Abſatz. Vom Undecimenaccord, und den davon abſtammenden Sätzen, 72
Unterſcheid der Quarte und Undecime, . . . 73
Vom fünfſtimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte, 73
Vom Quartnonenaccord mit der Septime, . . 74
Urſprung eines irrig ſo genannten durchgehenden Secunden-Septimen und Sextquintenſatzes, . . 75
Vom Quartnonenaccord mit der Quinte, . 75
Aus deſſen Umkehrung entſteht
α) ein beweglicher Quartſeptimenaccord mit der Terz, 75
β) ein ſtillſtehender Quartſeptimenaccord mit der Terz, 76
Vom Quartſeptimenaccorde mit der Quinte, . 76
Aus deſſen Umkehrung entſteht
α) ein Quartſeptimenaccord mit der Terz, . 76
β) ein Sextſecundenaccord mit der Quinte, . . 76
γ) ein Secundquintquartenaccord, . . 76
Vom Quintquartenaccorde, . . 76
Aus deſſen Umkehrung entſteht
α) ein Quartſeptimenaccord, welcher zur Aufhaltung des Sextquartenaccordes dienet, 77. iſt nicht mit demjenigen zu vermiſchen, der zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet . . . 77
β) ein Secundquintenaccord, . . 77
Vom Sextnonenaccord mit der Terz, . 78
VII. Abſatz. Vom Terzdecimenaccord, und den davon abſtammenden Sätzen, 78
Unterſcheid der Sexte und Terzdecime, . . 79
Vom Sextquartnonenaccorde mit der Septime, . 79
Vom Sextquartnonenaccorde, . . 80
Vom Sextſeptimenaccorde mit der Quarte, 81. mit der Terz, 81
Von der Umkehrung des letztern, woraus ein Secundterzenaccord entſteht, . . . 81. 82
Urſprung eines ſtillſtehenden Septimen- vollſtändigen Sextquinten- und Terzquartenaccordes, . . . 82
VIII. Abſatz. Von den problematiſchen und verwerflichen Umkehrungen und Verſetzungen der untergeſchobnen Accorde, . . 82
II. Abſchnitt. Von der harmoniſchen Fortſchreitung der Intervallen, 84
Vom Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte. 86

Hand-

Handbuch
bey dem Generalbaſſe und der Compoſition.

Einleitung.

§. 1.

Man mag für die Singſtimme oder für Inſtrumente, für die Orgel, den Flügel, die Geige ꝛc. zwey- drey- oder mehrſtimmig, im Kirchen- Theatraliſchen, oder Kammerſtyl, in der ſtrengen (gebundenen, gearbeiteten, contrapunctiſchen,) oder galanten (freyen, ungebundnen,) Schreibart, in deutſcher oder welſcher Sprache ꝛc. und ſo weiter, componiren: ſo müſſen alle dieſe verſchiednen muſikaliſchen Ausarbeitungen, in einem gewiſſen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ih-

rer Art und Gattung, nach den auf die Vorſchriften der Natur und Vernunft gebaueten Regeln der Kunſt, die Probe halten ſoll; das iſt, der Satz oder die Compoſition muß rein ſeyn, und die Abhandlung dieſes Theiles aus der muſikaliſchen Setzkunſt, nebſt der Lehre vom Generalbaſſe, machet den Gegenſtand dieſes Werkes aus.

§. 2.

Das Wort Compoſition wird auf dreyerley Art hauptſächlich gebraucht, als 1) für den Zuſammenhang und die Wiſſenſchaft der Regeln von der Harmonie, Melodie und Rhytmik. 2) Für die Fertigkeit, dieſe Regeln zu einem vorhabenden Zwecke mit guter Wirkung anwenden zu können; und 3) in beſonderm Verſtande, für die alleinige Lehre von der Harmonie, ſo wie wir es hier nehmen. Das Wort Satz, deſſen man ſich anſtatt Compoſition öfters bedienet, ſo wie es im Augenblicke geſchehen iſt, hat außer dieſer Bedeutung annoch verſchiedne andere, indem es bald für einen einzelnen, aus gewiſſen metriſchen Formeln beſtehenden Gedanken, bald für ein einzelnes Tonſtück aus einer Suite oder Sonate ꝛc. u. ſ. w. genommen wird. Der Compoſition wird die Execution, oder die Ausführungskunſt, d. i. die Fertigkeit, ein Tonſtück dem Character der Compoſition gemäß, mit der Stimme oder auf einem Inſtrument auszuüben, entgegen geſetzet.

§. 3.

So wie die Subſtanz oder der Inhalt eines ganzen Tonſtückes, dem unterlegten Baſſe gemäß, in eine Folge verſchiedner Arten von einzelnen Accorden aufgelöſet werden kann: (*) eben ſo laſſen ſich alle dieſe Arten von Accorden auf zween Hauptſtammaccorde zurücke führen. Der erſte Umſtand hat vor ohngefähr hundert und ſechzig Jahren, nemlich zum Anfange des XVIIten Jahrhunders, einem berühmten Componiſten in Italien, Nahmens Ludewig Viadana, Gelegenheit gegeben, bey der von ihm vorgenommenen Verbeſſerung der Melodie, und Einführung der Monodien oder Soloſätze, den Generalbaß zu erfinden; und

(*) Man ſehe meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleitung zum Generalbaß, IV. Cap. §. 7. pag. 68. wo man findet, in wie fern man ſagen könne, daß die Melodie aus der Harmonie entſpringe.

und der letztere Umſtand hat den noch lebenden gelehrten Tonkünſtler in Frankreich, den Herrn Rameau, vor ohngefähr vierzig Jahren veranlaſſet, das Syſtem des Grundbaſſes zu entwickeln. Der Generalbaß iſt zur Erleichterung der Ausführungskunſt erſunden worden; der Grundbaß aber, um den Zuſammenhang der Regeln der Compoſition und des Generalbaſſes deſto vernünſtiger erklären, und ſo zu ſagen, mit einem Blick überſehen zu können. Der Generalbaß, auf Seiten des Componiſten betrachtet, beſteht in der Wiſſenſchaft, den harmoniſchen Inhalt eines Tonſtückes, über oder unter dem Baſſe deſſelben, durch Ziffern und andere bequeme Zeichen, dem Auge richtig vorzuſtellen; und auf Seiten des Ausführers in der Fertigkeit, dieſen alſo bezeichneten Baß auf hiezu tauglichen Inſtrumenten dem Gehör geſchickt darzubringen. Insgemein bedienet man ſich des Worts Accompagnement, oder Begleitung, um die Abſpielung eines Generalbaſſes anzuzeigen. Dieſe Wörter werden alsdenn in beſonderm Verſtande genommen; denn im allgemeinen Verſtande iſt jeder Ripieniſt ein Accompagnateur oder Begleiter.

Marpurg hat ſelbſt einen Auszug aus Rameau's theoretiſch. Werk. ins Deutſch überſetzt.

§. 4.

Die Reinigkeit eines muſikaliſchen Satzes hänget von der guten Wahl und dem richtigen Gebrauche der muſikaliſchen Intervallen und Accorde ab. Das heißt,

1) es müſſen keine andere Intervalle und Accorde, als ſolche gewählet werden, die für die Natur der menſchlichen Stimme und der muſikaliſchen Inſtrumente, und folglich in Anſehung der Ausübung, keinen Widerſpruch in ſich halten. (Man ſehe hievon den Vten Band 2tes Stück meiner Beyträge, Seite 136 ſqq.)

2) es müſſen alle Intervalle und Accorde, conſonirende und diſſonirende, die nach ihrer Natur ihnen zukommende geſetzmäßige Fortſchreitung haben.

I. Abſatz.

Von den Tönen und Tonleitern.

§. 5.

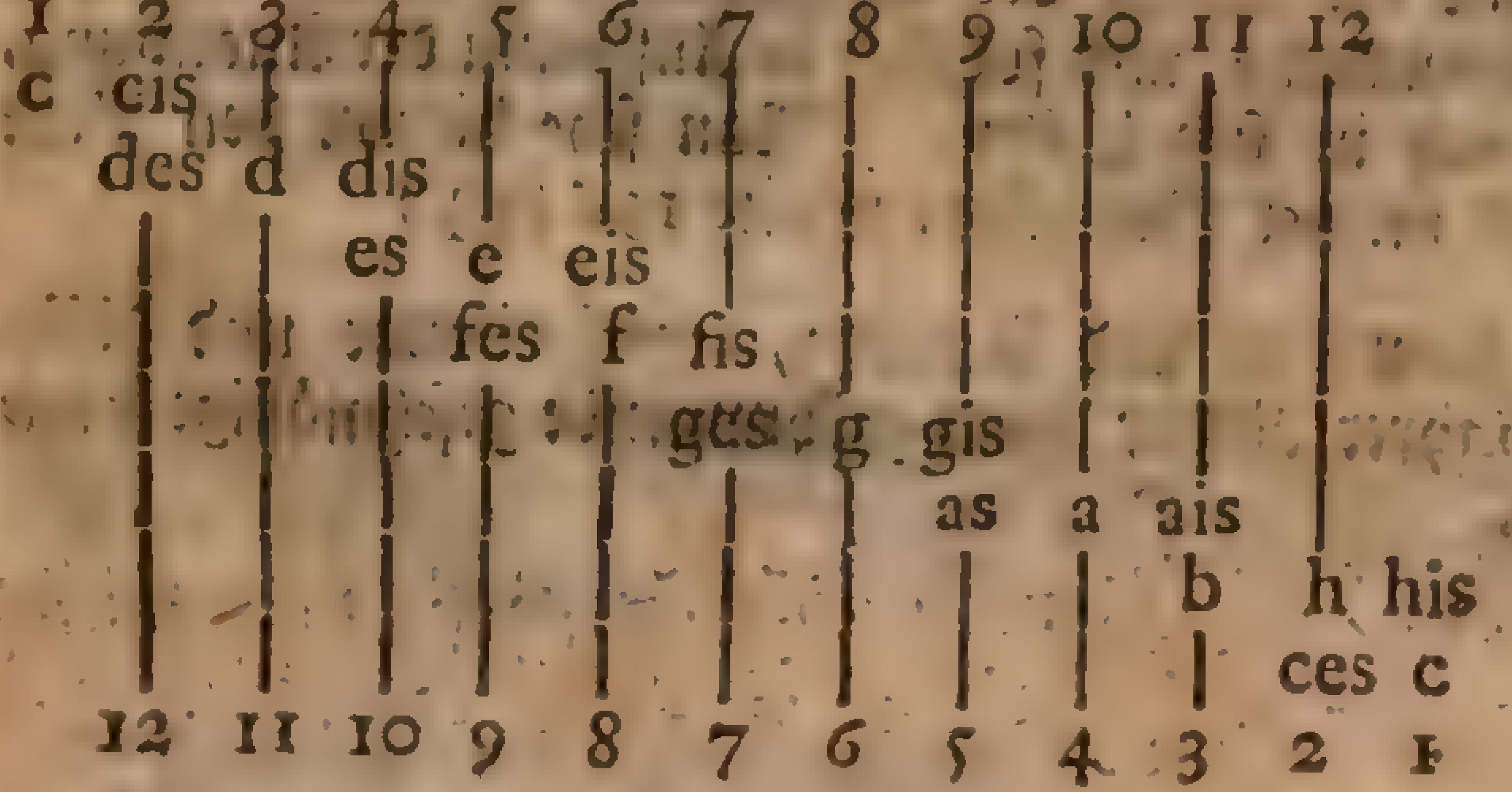
Aus Tönen entſtehen Intervalle, und aus Intervallen Accorde. Man hat in der ganzen Muſik, nach ihrer jetzigen Beſchaffenheit, nicht mehr als zwölf auf alle Weiſe von einander unterſchiedne Töne, eilferley Arten von Intervallen, und zween Hauptſtammaccorde, auf welche ſich alle übrige Accorde beziehen.

§. 6.

Es ſind weit mehr als zwölf Töne möglich. Weil es aber vernünftig iſt, keine andere zur Ausübung zu bringen, als ſolche, deren Verhältniß gegen einen andern nicht nur deutlich in die Ohren fällt, ſondern zugleich mit der Natur der menſchlichen Stimme übereinſtimmet, und alſo von ſelbiger bequem hervorgebracht werden kann: ſo werden aus dieſem Grunde keine andere Töne als ſolche zugelaſſen, die die vorigen Eigenſchaften haben; und deren ſind nicht mehr als zwölf, die aber durch ihre verſchiedne Anwendung die Kraft von ein und zwanzig Tönen bekommen.

§. 7.

Die ein und zwanzig Töne, (*) wovon die Rede iſt, ſind folgende:



(*) Man ſehe meine Anmerk. über die Sorgiſche Anleit. zum G. B. Seite 47. von dem Urſprung der vollſtändigen diaton. chrom. enharmon. Tonleiter.

§. 8.

§. 8.

Die vorhergehenden ein und zwanzig Töne werden in ſieben unabhängige, und in zweymahl ſieben, oder vierzehn abhängige Töne eingetheilet. Die ſieben unabhängigen Töne ſind die allererſten ſieben Töne, die uns die Natur giebt, und welche wir, überhaupt geſprochen, und um einen Terminum a quo zu beſtimmen, mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnen. Wir werden von der Natur gezwungen, die übrigen zweymal ſieben Töne als ſo viele abhängige Töne zu betrachten, und ihnen auf den Klangſtuffen der ſieben unabhängigen einen Platz anzuweiſen; woher es denn geſchicht, daß jeder unabhängige Ton auf ſeiner Klangſtuffe in zween auf ihn ſich beziehende abhängige Töne eingeſchloſſen wird. So ſtehet z. E. der Ton c zwiſchen ces und cis, d zwiſchen des und dis, u. ſ. w. Die ſieben erſten Töne der Muſik, die zur Erfindung der übrigen Gelegenheit gegeben, werden die ſieben **Haupttöne der Muſik**, und ihre Folge wird die **Tonleiter** genennet.

§. 9.

Man wird in dem Schemate der ein und zwanzig Töne weder ein Doppelfis, noch Doppelbe, u. ſ. w. finden. Die Urſache iſt dieſe, weil dieſe Benennung nur in der Circulation der Tonarten vorkommt, wenn nemlich dieſe oder jene Tonart, im Laufe der Modulation, unter einer verwechſelten Vorſtellung, auf dem Papier erſcheinet, z. E. Gis dur, anſtatt As dur. Da dieſe Art der Verwechſelung der Töne in dem innern Weſen der Muſik nichts ändert, (denn dis und xfis iſt nichts anders als es und g,) ſondern nur einen äußerlichen Umſtand zur Urſache hat: ſo können die ſogenannte fisis, oder fisfis, oder Doppelfis, ꝛc. feses, fesfes, oder Doppelfes, wie man ſie nennen will, im geringſten nicht in der Liſte der Töne aufgeführet werden. Sie werden aus Urſachen in der Aufſchreibung eines Tonſtückes zugelaſſen, ihrer Subſtanz nach aber in Töne aus der ordentlichen vollſtändigen Tonleiter von ein und zwanzig Tönen aufgelöſet; und im Singen wird dasjenige Tonſtück, wo dergleichen doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen, in einen leichtern Ton transponirt, wo man, wenn man claviſiret, oder ohne Text ſinget, alsdenn eine einzige Sylbe, anſtatt zwoer oder dreyer, zum Ausſprechen des Tons bekömmt.

§. 10.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet, ſo findet man daß ſie entweder von gleicher oder ungleicher Größe, das iſt, Höhe oder Tiefe ſind. Zween Töne von gleicher Größe werden ein **Einklang** (*) genennet, z. E. c c, und wenn ſelbige von ungleicher Größe ſind, ſo nennet man ſie ein **Intervall**. (*) Man beſchreibt daher insgemein ein Intervall durch den Raum oder Unterſcheid von einem Ton zum andern. Da dieſer Unterſcheid größer oder kleiner ſeyn kann, ſo entſtehen daher verſchiedne Arten von Intervallen. Weil in der Muſik keine andere als vernehmlich hörbare, und bequem ſingbare Intervalle zugelaſſen werden können: ſo iſt unſer kleinſtes Intervall der halbe Ton, der aber zweyerley iſt, groß oder klein.

a) Der **große** (oder **diatoniſche**) **halbe Ton** iſt der kleinſte Unterſcheid von einer Stuffe zur andern, z. E. c—des; gis—a.

b) Der **kleine** (oder **chromatiſche**) **halbe Ton** iſt der kleinſte Unterſcheid von einem Ton zum andern auf eben derſelben Stuffe, z. E. c cis; as—a.

Der ſo genannte **Viertheilston**, oder **enharmoniſche Ton**, z. E. cis—des; gis—as, iſt ein bloß idealiſches oder fingirtes Intervall, nach der Beſchaffenheit unſerer heutigen Muſik, und wird in einerley

Klang-

(*) Die Wörter **Einklang** und **Intervall** ſind zwey ſchon lange von vielen Tonkünſtlern für ſehr ungeſchickt erkannte Wörter. Das erſtere bedeutet ſeiner grammatiſchen Zuſammenſetzung nach nichts mehr als **einen einzigen Klang**; und gleichwohl gehören **zween Klänge** dazu, um einen muſikaliſchen Einklang zu bilden; und alſo ſollte man ja billig eher **Zweyklang** als **Einklang** ſprechen. Weil das Wort **Zweyklang** aber auch ſonſten für **Intervall** gebrauchet wird: ſo entſtehet hierdurch eine Hinderniß, ſich in beſagtem Verſtande des Worts **Zweyklang** zu bedienen. Wir müſſen alſo auf ein ander Wort denken; und dieſes wird kein anders, als **vollkommne** oder **reine Prime** ſeyn können. Die Urſache davon wird in der Folge, wenn die **Secunden**, und **Terzen** ꝛc. werden erkläret werden, ohne weitern Unterricht jedermann einfallen.

Das Wort **Intervall** iſt deßwegen unſchicklich, weil die **reine Prime** den Intervallen beygezählet wird, und gleichwohl zwiſchen den beyden Klängen, die die reine Prime bilden, nichts weniger als ein Intervall vorhanden iſt. Da wir gewohnt ſind, **Dreyklang**, **Vierklang** oder **Fünfklang** (Trias, Tetras, Pentas) zu ſagen, warum ſpricht man anſtatt **Intervall**, nicht lieber **Zweyklang**, oder *Dyas*?

Klanggröße ausgeübet. Ich habe alſo ſeinetwegen meine Erklärung der halben Töne zu ändern keine Urſache gehabt.

§. 11.

Aus der Zuſammenſetzung zween halber Töne von verſchiedner Art, nemlich des großen und kleinen, entſteht ein Intervall, welches wir einen ganzen Ton nennen, z. E. c d, aus c des, des d; oder aus c cis, cis d.

§. 12.

Nun ſind wir im Stande, das im §. 7. gegebene Schema der ein und zwanzig Töne näher zu beleuchten. Wir bemerken alſo, daß dreyerley muſikaliſche Tonleitern in ſelbigem enthalten ſind.

α) Die erſte Tonleiter heißet die diatoniſche, und beſteht aus nichts als aus großen halben, und aus ganzen Tönen.

z. E. c d e f g a h | c ingleichen g a h c d e fis | g ꝛc.
oder
f g a b c d e | f, und ſo weiter.

So lange eine ſolche diatoniſche Folge von Tönen mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnet wird, ſo heißet ſie insgemein ſchlecht weg die muſikaliſche Tonleiter, ingleichen die natürliche Tonleiter. Geſchicht dieſe diatoniſche Folge aber mit andern Tönen, z. E. mit g a h c d e fis, oder f g a b c d e ꝛc. und ſo weiter: ſo heißet ſie eine verſetzte Tonleiter.

β) Die zweyte Tonleiter heißet die diatoniſch-chromatiſche, und beſteht aus vermiſchten kleinen und großen halben Tönen.

z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h | c
oder
c des d es e f ges g as a ais h | c

γ) Die dritte Tonleiter heißet die vollſtändige diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche Tonleiter, und beſteht aus kleinen und großen halben, und aus den idealiſchen Viertheilstönen. Man hat im §. 7. davon ein Schema geſehen. Die Viertheilstöne darinnen ſind 1) cis—des, 2) dis—es, 3) e—fes, 4) eis—f, 5) fis—ges, 6) gis—as, 7) ais—b, 8) h—ces, und 9) his—c.

§. 13.

§. 13.

Ein Ton für ſich allein betrachtet iſt weder diatoniſch, noch chromatiſch oder enharmoniſch. Er iſt nur das eine oder andere in Vergleichung mit einem andern. Z. E. der Ton c iſt für ſich weder diatoniſch, noch chromatiſch oder enharmoniſch. Aber gegen des betrachtet, iſt er diatoniſch, gegen cis chromatiſch, und gegen his enharmoniſch; und ſo mit andern Tönen. Es kann alſo jeder Ton, nach ſeinem Verhältniſſe gegen einen andern, ſowohl diatoniſch, als chromatiſch und enharmoniſch ſeyn. Dieſes mögen ſich diejenigen merken, welche die mit c d e f g a oder h bezeichneten Töne diatoniſche, und die Töne fis cis gis ꝛc. oder b es as ꝛc. chromatiſche Töne, und daher die Verſetzungszeichen die chromatiſchen Zeichen nennen. Dieſe Benennung iſt grundfalſch. Denn die Folge von cis dis eis fis gis ais his, oder des es f ges as b c iſt ſo gut diatoniſch, als die von c d e f g a h.

§. 14.

Es iſt im §. 5. und 6. geſaget worden, daß wir nicht mehr als zwölf auf alle Weiſe von einander unterſchiedene Töne in der Muſik haben, obgleich weit mehr als dieſe möglich ſind. Ich bemerke itzo allhier, daß durch die auf alle Weiſe von einander unterſchiedne Töne die innerhalb dem Umfange der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter liegende zwölf Töne verſtanden werden. Denn außerhalb dieſem Umfange findet noch eine große Anzahl von muſikaliſchen Tönen ſtatt. Aber dieſe Töne ſind nicht auf alle Weiſe von denen in dem beſagten Umfang enhaltnen unterſchieden. Denn wenn man die Reihe der zwölf Töne vollendet hat, und mit dem Schritt eines halben Tons weiter geht, ſo findet es ſich, daß der dreyzehnte mit dem gegebenen erſten Ton dergeſtalt übereinſtimmet, daß man nur einen einzigen Ton zu hören glaubet. Man nennet deswegen den Unterſcheid von dem erſten zum dreyzehnten Ton in der bewußten Folge von zwölf Tönen eine Aequiſonanz, obwohl insgemein aus Urſachen, die in der Folge werden deutlich werden, eine Octave. Dieſer dreyzehnte Ton iſt alſo kein von dem gegebenen erſten auf alle Weiſe unterſchiedner Ton, ſondern nichts anders als der im zweyten Grade der Größe reproducirte gegebne erſte Ton ſelbſt, der in dem Grade der Höhe, wo er itzo ſtehet, zu dem erſten oder Anfangston einer zwar ungleichen aber ähnlichen Folge von eben ſo vielen Tönen werden kann, als vor ihm hergegangen

gen ſind; und wovon ſich der vierzehnte gegen den zweyten, der funfzehnte gegen den dritten, u. ſ. w. verhält, wie ſich der dreyzehnte gegen den erſten verhielte, nemlich wie 2 gegen 1, oder wie eine Octave. Gehet man noch weiter, ſo wird ſich der fünf und zwanzigſte Ton gegen den vorhergehenden dreyzehnten, wie dieſer gegen den erſten; der fünf und zwanzigſte aber ſelbſt ſich gegen den erſten, wie 4 gegen 1, oder wie eine Doppeloctave verhalten, und ſelbiger iſt nichts anders, als der im dritten Grad der Größe wiederhohlte gegebne erſte Ton c ſelbſt, u. ſ. w.

§. 15.

Was folget aus allem dieſen? Dieſes, daß die beyden Töne, die ſich wie 1 gegen 2 verhalten, und deren Intervall, wie geſagt, in der Praxi eine Octave genennet wird, die Gränzen aller nur möglichen Töne ſind. Denn innerhalb dem Umfange der Octave iſt noch eine große Menge von Tönen zwiſchen jedem halben Tone möglich. Dieſe taugen aber nicht zu unſerer muſikaliſchen Ausübung, und die Rede iſt gar nicht davon, was zwiſchen den zwölf halben Tönen in dem Umfang einer Octave annoch möglich iſt. Wenn nun die Töne der Stoff von den Intervallen, und dieſe der Stoff von den Accorden ſind: ſo braucht es keines weitläuftigen Vernunftſchluſſes, um zu beweiſen, daß die Octave der Gränzſtein aller Töne, Intervallen und Accorde iſt; und daß folglich alles, was nur in der Muſik gemacht wird, innerhalb der Octave ſeinen Grund haben muß. Dieſes wird in der Folge deutlicher werden.

II. Abſatz.

Von den Intervallen.

§. 16.

Da nach dem vorhergehenden die Anzahl aller Intervallen in den Umfang einer Octave eingeſchloſſen iſt: ſo fragt es ſich, wie viel deren ſind. Dieſe Frage aus dem Grunde zu beantworten, iſt zu merken, daß, da wir nicht mehr als zwölf reelle Töne in der Muſik haben, zwiſchen ei-

nem gegebnen Grundton und ſeiner Octave, die den dreyzehnten Ton gegen den Grundton macht, nicht mehr als zwölf auf alle Weiſe von einander unterſchiedne Intervalle möglich ſind. Weil die gedachten zwölf Töne aber nicht allein gegen den Grundton der Octave, ſondern auch unter ſich verglichen werden können; und hernach der Einklang aus einer Urſache, die wir im §. 18. anzeigen werden, unter die Anzahl der Intervallen aufgenommen wird: ſo geſchicht es, daß wir juſt die Anzahl von vier und zwanzig Intervallen erhalten, die ſich nach der Anzahl der zwiſchen dem gegebnen Grundton als dem Termino a quo, und ſeiner Octave als Termino ad quem, liegenden acht Klangſtuffen, in achterley Arten eintheilen laſſen. Jede Art erhält ihren Nahmen von der Zahl der Stuffe, und die Intervallen werden mit den ſchon bekannten Intervallen von halben und ganzen Tönen, die allhier ebenfalls nach ihren Stuffen ihre beſondern Nahmen erhalten, ausgemeſſen. Auf dieſe Weiſe erhalten die Intervallen, die auf der erſten Stuffe liegen, den Nahmen der Primen; die auf der zweyten heißen Secunden; die auf der dritten Terzen; die auf der vierten Quarten; die auf der fünften Quinten; die auf der ſechſten Sexten; die auf der ſiebenten Septimen, und die auf der achten Octaven. Da die Secunde, Quarte und Sexte, in Anſe- ihres harmoniſchen Gebrauchs auf zweyerley Art ausgeübet werden: ſo kömmt es daher, daß ſelbige nur in gewiſſen Fällen alſo, in andern aber Nonen, Undecimen, und Terzdecimen genennet werden. Wir können aus dieſem Grunde eben ſo gut, als wir aus zwölf Tönen ein und zwanzig machen, aus achterley Arten von Intervallen ihrer eilf machen, und die vier und zwanzig Gattungen von Intervallen, ſteigen dadurch zur Anzahl von zwey und dreyßig hinauf.

§. 17.

Alle Intervallen werden aufwärts, d. i. von dem tiefern Ton gegen den höhern abgezählet, woferne man ſich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret. Es giebt zweyerley Primen, dreyerley Secunden, viererley Terzen, dreyerley Quarten, dreyerley Quinten, viererley Sexten, dreyerley Septimen, zweyerley Octaven; und hernach dreyerley Nonen, dreyerley Undecimen, und zweyerley Terzdecimen. Aus folgender Tabelle wird man jede Art und Gattung von Intervallen näher kennen lernen.

I. Prime.

1) Die reine Prime, insgemein Einklang genannt, beſteht aus zween Tönen von gleicher Größe, z. E. c c oder a a. Tab. I. fig. 1.

2) Die übermäßige Prime beſteht aus einem kleinen halben Ton, c cis, oder a ais. fig. 2.

II. Secunde.

3) Die kleine Secunde iſt ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stuffen, als c des, oder a b. fig. 3.

4) Die große Secunde iſt ein Intervall von zwo Stuffen, welches aus zween halben Tönen von verſchiedener Art, oder aus einem ganzen Ton beſteht, als c d, oder a h. fig. 4.

5) Die übermäßige Secunde iſt ein Intervall von einem kleinen halben und ganzen Ton in zwo Stuffen, c dis, oder as h. fig. 5.

III. Terz.

6) Die verminderte Terz iſt ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stuffen, als cis es, oder ais c. fig 6.

7) Die kleine Terz iſt ein Intervall von einem ganzen und großen halben Ton in drey Stuffen, als c es, oder a c. fig. 7.

8) Die große Terz iſt ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stuffen, als c e, oder a cis. fig. 8.

9) Die übermäßige Terz iſt ein Intervall von zween ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton in drey Stuffen, als b dis.

IV. Quarte.

10) Die verminderte Quarte iſt ein Intervall von einem ganzen und zween großen halben Tönen in vier Stuffen, als cis f.

11) Die reine Quarte iſt ein Intervall von zween ganzen und einem großen halben Ton in vier Stuffen, als c f, oder a d, fig. 9.

12) Die übermäßige Quarte iſt ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stuffen, z. E. c fis, oder a dis. fig. 10.

V. Quinte.

13) Die verminderte Quinte beſteht aus zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stuffen, als cis g, oder a es. fig. 11.

14) Die reine Quinte beſteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stuffen, als c g, oder a e. fig. 12.

15) Die übermäßige Quinte beſteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stuffen, als f cis.

VI. Sexte.

16) Die verminderte Sexte beſteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in ſechs Stuffen, als dis b.

17) Die kleine Sexte beſteht aus drey ganzen und zween groſſen halben Tönen in ſechs Stuffen, als c as, oder a f. fig. 13.

18) Die groſze Sexte beſteht aus vier ganzen und einem groſſen halben Ton in ſechs Stuffen, als c a, oder a fis. fig. 14.

19) Die übermäßige Sexte beſteht aus fünf ganzen Tönen, in ſechs Stuffen, als c ais, oder as fis. fig. 15.

VII. Septime.

20) Die verminderte Septime beſteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in ſieben Stuffen, als cis b, oder ais g. fig. 16.

21) Die kleine Septime beſteht aus vier ganzen und zween großen halben Tönen, in ſieben Stuffen, als c b, oder a g. fig. 17.

22) Die groſze Septime beſteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in ſieben Stuffen, als c h, oder a gis. fig. 18.

VIII. Octave.

23) Die verminderte Octave beſteht aus vier ganzen und drey großen halben Tönen in acht Stuffen, als cis c̄, oder a ās. fig. 19.

24) Die reine Octave beſteht aus fünf ganzen und zween großen halben Tönen in acht Stuffen, als c c̄, oder a ā. fig. 20.

IX. None.

25) Die kleine None iſt die Octave der kleinen Secunde, als c $\overline{des}$, oder a $\overline{b}$. fig. 21.
26) Die große None iſt die Octave der großen Secunde, als c $\overline{d}$, oder a $\overline{h}$. fig. 22.
27) Die übermäßige None iſt die Octave der übermäßigen Secunde, als c $\overline{dis}$.

X. Undecime.

28) Die verminderte Undecime iſt die Octave der verminderten Quarte, als cis $\overline{f}$.
29) Die reine Undecime iſt die Octave der reinen Quarte, als c $\overline{f}$, oder a $\overline{d}$. fig. 23.
30) Die übermäßige Undecime iſt die Octave der übermäßigen Quarte, als c $\overline{fis}$, oder a $\overline{dis}$. fig. 24.

XI. Terzdecime.

31) Die kleine Terzdecime iſt die Octave der kleinen Sexte, als c $\overline{as}$.
32) Die große Terzdecime iſt die Octave der großen Sexte, als c $\overline{a}$.

§. 18.

Ich werde in dieſem §. allerhand Anmerkungen über den vorhergehenden §. beybringen. 1) Wenn man ſchlechtweg von der **Prime**, **Octave**, **Quinte** und **Quarte** redet: ſo verſtehet man allezeit die reinen Intervallen dieſes Nahmens, und wenn man ſchlechtweg von den **Terzen** und **Sexten** redet, ſo verſtehet man allezeit die conſonirenden. 2) Die Wörter **rein, vollkommen, gut, ordentlich, voll, natürlich** ꝛc. ingleichen **vermindert, verkleinert, mangelhaft, unvollkommen, falſch** ꝛc. ingleichen **übermäßig, vergrößert** ꝛc. ſind ſynonimiſch, wenn von dem Sitze und der Gröſſe eines Intervalls die Rede iſt. 3) Es haben einige Tonmeiſter die Gewohnheit, die reine Quinte die **große**, und die verminderte die **kleine** zu benennen. Dieſe Benennung iſt falſch, indem die Wörter **groß** und **klein** nur von den Intervallen ſolcher Stuffe natürlicher Weiſe gebraucht werden können, welche zweyerley Gattungen von Conſonanzen enthält. Da nun auf der Stuffe der Quinte nur eine einzige Gattung von Conſonanz vorhanden iſt: ſo paſſet die Benennung ohne Zweifel nicht. 4) Der **Einklang** wird aus dieſer Urſache in die Liſte der Intervallen aufgenommen, weil er in der Praxi der Octave gleich geſchätzet wird, und ihre Stelle alle

Augenblicke vertreten muß. Man muß ihn als ein Intervall in uneigentlichem Verſtande betrachten. 5) Auf der Klangſtuffe einer Prime ſind zwey Intervalle von einerley Größe vorhanden, nemlich zwo übermäßige Primen. Zum Exempel auf der Primſtuffe a iſt die übermäßige Prime as a, und a ais vorhanden. Wenn man dieſe übermäßige Primen, z. E. as a, dergeſtalt auf zwo Notenzeilen zu Papiere bringet, daß das as in die oberſte, und das a in die unterſte Zeile geſchrieben wird: ſo ſcheinet ſich eine verminderte Prime darzuſtellen. Es ſcheinet aber auch nur ſo. Denn da der tiefſte Ton von beyden das as iſt; bey Vergleichung zwoer Tongrößen aber allezeit der tiefſte Ton die Baſis iſt, und ſeyn muß: ſo ſiehet man wohl, daß die Vorſtellung auf dem Papier nichts entſcheidet; und daß folglich die Töne as a, oder a as, kein vermindertes, ſondern ein übermäßiges Intervall enthalten, man mag übrigens in der Melodie das as auf a, oder das a auf as folgen laſſen. Denn ſo wie z. E. die Töne c fis allezeit eine übermäßige Quarte machen, man mag fis auf c, oder c auf fis, in vier Stuffen einander folgen laſſen: ſo bleibt auf ähnliche Art das Intervall as a, oder a as allezeit eine übermäßige Prime. Noch eins. Nothwendig muß ein vermindertes Intervall von einem übermäßigen der Größe nach differiren. Wir ſehen dieſes an allen übermäßigen und verminderten Intervallen. Wenn nun von a zu as kein kleinerer Raum iſt als von as zu a, ſondern allezeit das Verhältniß eines kleinen halben Tons bleibt: ſo kann das daraus entſtehende Intervall nothwendig nicht zu gleicher Zeit übermäßig und vermindert ſeyn. — Man ſehe annoch, was ich wegen der vermeinten verminderten Prime in meinen Beyträgen, V. Band 2. St. pag. 137 ſq. geſagt habe. 6) Es führen einige Scribenten vom Generalbaß das Intervall einer übermäßigen Octave an. Ich habe es ehedeſſen ſelbſt gethan; aber nach beſſer überlegter Sache befunden, daß dieſe Benennung nicht richtig iſt. Es iſt eine um eine Octave erhöhte übermäßige Prime und weiter nichts. Die Urſache davon findet man ebenfals in meinen Beyträgen an dem vorhin angeführten Orte, und ſelbige iſt in wenig Worten die augenſcheinliche Ueberſchreitung der Gränzen der reinen Octave. Wollte man eine übermäßige Octave annehmen: ſo müßte ſelbige in ihrem wirklichen Gebrauch, (denn die Signaturen des Generalbaſſes entſcheiden nichts,) von der übermäßigen Prime unterſchieden ſeyn, ſo wie die None es von der Secunde ꝛc. iſt. Aber dieſes iſt ſie nicht, und alſo fällt das Intervall einer

übermäßigen Octave weg; ob ich gleich ſonſten nichts dawider habe, daß man ſich Kürze wegen dieſer Benennung bedienet.

§. 19.

Die vornehmſten Intervallen unter allen ſind die Prime und Octave, die Quinte, Terz und Septime. Die Urſache ihres Vorzuges wird ſich in der Lehre von der Erzeugung und Beziehung der Accorde an den Tag legen. Wir bemerken hier blos, daß vermittelſt der Umkehrung der Verhältniſſe, die Prime zur Octave, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Secunde wird. Folgendes Schema, worinnen die Prime mit 1, die Secunde mit 2, u. ſ. w. vorgeſtellet wird, dient dazu die Sache annoch faßlicher zu machen.

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Es iſt hierbey in Acht zu nehmen, 1) daß in der Umkehrung die reinen Intervallen wieder zu reinen werden; z. E. die reine Quinte c g wird in die reine Quarte g c verändert. 2) Daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. Z. E. die große Terz c e wird in die kleine Sexte e c, und die kleine Terz c es in die große Sexte c es verändert. 3) Daß die übermäßigen Intervallen zu verminderten, und umgekehrt die verminderten zu übermäßigen werden. Z. E. die übermäſſige Prime c cis wird in der Umkehrung zur verminderten Octave cis c, und die verminderte Terz cis es zur übermäßigen Sexte es cis.

§. 20.

Die Intervallen beruhigen entweder das Gemüth, oder ſie beruhigen es nicht. Die von der erſtern Art werden Conſonanzen, und die von der leztern Diſſonanzen genennet. Es lehret aber die Erfahrung, daß nicht alle Conſonanz in gleichem Grade beruhigen, und unter den Diſſonanzen giebt es einige, die weniger als andere beunruhigen. Daher geſchicht es,

(*) daß die Conſonanzen in vollkommne und unvollkommne eingetheilet werden. Vollkommne Conſonanzen ſind, die mehr beruhigen; unvollkommne die weniger beruhigen.

*) Die

α) Die vollkommne Conſonanzen ſind 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

β) Unvollkommne Conſonanzen ſind 1) die große Terz, 2) die kleine Sexte, 3) die kleine Terz, und 4) die große Sexte.

(**) Daß die Diſſonanzen in vollkommne, unvollkommne, und alterirte eingetheilet werden. Vollkommne Diſſonanzen ſind, die mehr beunruhigen; unvollkommne, die weniger beunruhigen; alterirte, die theoretiſch betrachtet, durch ſich allein diſſoniren; practiſch aber in dem temperirten Zirkel unſerer Tonleiter nur durch ihre Verbindung diſſoniren.

α) Vollkommne Diſſonanzen ſind 1) der übermäßige Einklang, 2) die verminderte Octave, 3) die kleine Secunde, 4) die große Septime, 5) die große Secunde, 6) die kleine Septime, 7) die verminderte Terz, und 8) die übermäßige Sexte.

β) Unvollkommne Diſſonanzen ſind 1) die reine Quarte, 2) die übermäßige Quarte, und 3) die verminderte Quinte.

γ) Alterirte Diſſonanzen ſind 1) die übermäßige Secunde, 2) die verminderte Septime, 3) die verminderte Quarte, und 4) die übermäßige Quinte.

δ) Unvollkommne und alterirte Diſſonanzen zugleich ſind 1) die übermäßige Terz, und 2) die verminderte Sexte.

Da die Intervallen den Accorden ihre Wirkung mittheilen, ſo ſind alle Accorde conſonirend, wo alle Intervalle conſonirend ſind. Sobald ſich aber in einem Accorde ein diſſonirendes Intervall meldet, ſo entſteht dadurch ein diſſonirender Accord.

(***) Ob die Nonen, Undecimen und Terzdecimen gleich erhöhte Secunden, Quarten und Sexten ſind: ſo folgen ſie doch nicht der Natur dieſer Intervallen, ſondern der Natur der Septimen, und zwar derjenigen, von welchen ſie in Anſehung ihres harmoniſchen Gebrauches abſtammen. Doch dieſes wird man nicht eher als bis im Artikel von den Accorden verſtehen lernen. Man merke alſo nur allhier überhaupt, daß die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in allen Fällen Diſſonanzen ſind; zwar die Terzdecimen nicht an ſich, ſondern nur wegen ihrer harmoniſchen Zuſammenſetzung.

III. Abſatz.

Von den Tonarten und der Modulation.

§. 21.

Ehe wir die Lehre von der Verbindung der Intervallen vornehmen, wollen wir von den Tonarten und der Modulation ein Wort ſagen. Man verſtehet durch Tonart oder **Modus** eine innerhalb dem Raum einer Octave in Anſehung des Sitzes der beyden halben Töne beſtimmte Ordnung der diatoniſchen Tonleiter. In dieſem Verſtande iſt in den Tönen d e f g a h c d eine andere Tonart vorhanden, als in e f g a h c d e, u. ſ. w. Nachdem man viele Säcula hindurch Mühe gehabt hat, ſich wegen der Anzahl und Beſchaffenheit der Tonarten zu vergleichen: ſo hat man endlich gefunden, daß man keiner als der ſogenannten dur oder ioniſchen, und der mol oder der äoliſchen Tonart bedarf, und daß alle übrige möglichen ſich auf die eine oder andere von beyden beziehen. So bezieht ſich z. E. die lydiſche und mixolydiſche auf die ioniſche; die doriſche aber auf die äoliſche Tonart. Die Beziehung gründet ſich auf die Beſchaffenheit der Terzen, als wodurch die harte und weiche Tonart hauptſächlich von einander unterſchieden werden. (*)

§. 22.

Die harte (**) Tonart, die beſſer die große Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die große Terz gegen den Grundton der Tonart, und ihre beyde halben Töne von der dritten zur vierten, und

(*) Bey den Griechen wurde das, was wir eine Tonart nennen, eine Octavengattung; und was wir eine **Verſetzung** oder **Transpoſition** nennen, eine Tonart genennet. Man ſehe meine **Einleitung** in die Geſchichte der Muſik, pag. 121. §. 97.

(**) Vor hundert Jahren war mit den Wörtern **hart** oder **dur**, **weich** oder **mol**, annoch ein ganz andrer Begriff als heutiges Tages verknüpfet. Ich übergehe aber die Beſchreibung davon allhier, und behalte mir vor, dieſe Sache anderswo abzuhandeln.

und ſiebenten zur achten Stuffe. Da es zwölf reelle Töne in der Muſik giebt, ſo iſt ſie folglich, weil jeder Ton zum Grundtone einer Tonart geleget werden kann, zwölfmahl möglich. Wir nehmen zur allererſten **Tonart** diejenige an, deren Töne ihre Nahmen mit den Nahmen der allererſten Tonleiter gemein haben, nemlich die Octave

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c

Wir nennen dieſe Tonart C dur die natürliche harte Tonart, und alle eilf übrigen, die nichts als Verſetzungen davon ſind, **verſetzte harte Tonarten.** Dieſe Verſetzungen müſſen in eben derjenigen Ordnung nach einander entwickelt werden, als die Töne in der Muſik ſind gefunden worden, nemlich **Quintenweiſe.** Wir werden ſie ſofort nach der Reihe darlegen, wenn wir annoch zuvor von der weichen Tonart werden geredet haben.

§. 23.

Die **weiche Tonart**, die beſſer die **kleine Tonart** genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die kleine Terz und ihre beyden halben Töne von der zweyten zur dritten, und fünften zur ſechſten Stuffe. Sie iſt, wie die harte Tonart, zwölfmahl möglich. Da wir die Tonart C dur für die allererſte harte angenommen haben, ſo müſſen wir nothwendiger Weiſe die Tonart A mol, wegen ihrer Verwandſchaft mit C dur, für die **allererſte weiche Tonart** annehmen. Ihre Töne folgen auf nachſtehende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	f	g	a (*)

Im

(*) Von den älteſten Zeiten der Muſik an bis auf den berühmten Guido Aretinus, der im eilften Säculo lebte, hat die muſikaliſche diatoniſche Tonleiter, wiewohl unter einer andern Benennung, mit a angefangen, und ihre beyden halben Töne an ebendemjenigen Orte gehabt, da unſere weiche Tonart ſelbige hat, nemlich zwiſchen der 2. und 3ten, und 5. und 6ten Stuffe. Guido iſt der erſte geweſen, der die Tonleiter von c, oder nach ſeiner Benennung, von ut, anfangen laſſen, und dadurch den Sitz der halben Töne, zwiſchen die 3. und 4te und 7te und 8te Stuffe verleget hat. Seine Methode hat ſich hernach überall ausgebreitet, und wird annoch bis auf den heutigen Tag beybehalten.

Im Singen pfleget man, nach Art der Franzoſen, die es zu allererſt gethan haben, nur im Abſteigen der Tonleiter des weichen Modi, die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu laſſen, nemlich

a g f‿e d c‿h a

und im Aufſteigen den einen halben Ton zwiſchen die ſiebente und achte Stuffe zu verlegen, als

a h‿c d e fis gis‿a

Dieſes aber ändert im geringſten nichts in dem Weſentlichen der Tonart, wie man in der Folge ſehen wird. (*) Uebrigens wird die Tonart A mol die natürliche weiche Tonart genennet, welcher alle eilf übrigen vermittelſt der Verſetzung ähnlich gemachet, und wornach ſelbige verſetzte weiche Tonarten genennet werden. Dieſe Verſetzungen müſſen in eben derjenigen Ordnung entwickelt werden, da man die verſetzten Durtonarten entwickelt hat, nemlich Quintenweiſe, in auf- und abſteigender Ordnung.

§. 24.

Hier folgen die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten mit ihren Nahmen, und nach ihrer Verwandſchaft, wovon hernach, neben einander geſtellet. Sie ſind in zwo Claſſen vertheilet, wovon die aufſteigende diejenigen Tonarten enthält, die Kreutze gebrauchen, und die abſteigende diejenigen, die Been gebrauchen.

Aufſteigende Claſſe

der harten und der weichen Tonarten.

1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	g	a	h	c	d	e	fis	g	2)	e	fis	g	a	h	c	d	e
3)	d	e	fis	g	a	h	cis	d	3)	h	cis	d	e	fis	g	a	h
4)	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	4)	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
5)	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	5)	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
6)	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	6)	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
7)	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	7)	dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
8)	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	8)	ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais
9)	gis	ais	his	cis	dis	eis	xfis	gis	9)	cis	xfis	gis	ais	his	cis	dis	eis.

(*) Man ſehe von der weichen Tonart meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleit. zum G. B. Seite 89-92. ingleichen Seite 31-34.

Abſteigende Claſſe.

der harten									und der	weichen Tonarten.							
1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	f	g	a	b	c	d	e	f	2)	d	e	f	g	a	b	c	d
3)	b	c	d	es	f	g	a	b	3)	g	a	b	c	d	es	f	g
4)	es	f	g	as	b	c	d	es	4)	c	d	es	f	g	as	b	c
5)	as	b	c	des	es	f	g	as	5)	f	g	as	b	c	des	es	f
6)	des	es	f	ges	as	b	c	des	6)	b	c	des	es	f	ges	as	b
7)	ges	as	b	ces	des	es	f	ges	7)	es	f	ges	as	b	ces	des	es
8)	ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	8)	as	b	ces	des	es	fes	ges	as
9)	fes	ges	as	bb	ces	des	es	fes.	9)	des	es	fes	ges	as	bb	ces	des.

§. 25.

Da hier dem Anſehen nach mehr als zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten vorgebracht worden ſind: ſo wollen wir hierüber eine Erläuterung geben. Es ſind fünf Dur⸗ und fünf Moltöne unter einer zwiefachen Vorſtellung vorgebracht worden, nemlich 1) E dur und Fes dur, 2) H dur und Ces dur, 3) Fis dur und Ges dur, 4) Cis dur und Des dur, und 5) Gis dur und As dur; ferner 1) Cis mol und Des mol; 2) Gis mol und As mol; 3) Dis mol und Es mol, 4) Ais mol und B mol, und 5) Eis mol und F mol. Wenn man alſo bey jeder Tonart fünf Vorſtellungen weniger zählet, ſo wird juſt die Zahl von zwölf harten und zwölf weichen Tonarten da ſeyn. Die Urſache, warum ich einige Tonarten in einer zwiefachen Geſtalt gezeiget habe, iſt, weil die von der ſchweren Art nicht allein in Fantaſien, und im Recitativ, ſondern auch in ordentlichen Tonſtücken, die viele Verſetzungszeichen zur Vorzeichnung brauchen, vermittelſt der Modulation vorkommen. Denn ſonſten componirt man nicht in Fes, Ces und Gis dur; ſondern in E, H und As dur; auch nicht in Des, As, Eis und Ais mol, ſondern in Cis, Gis, F und B mol. Es würde thöricht ſeyn, ſich eine Sache, die man leichter haben kann, ohne Noth ſchwer zu machen. Die Töne Fis dur und Ges dur, ingleichen Dis mol und Es mol ſind beyde gebräuchlich. Hingegen iſt Des dur gebräuchlicher als Cis dur.

§. 26.

Es iſt leichte zu erachten, daß die Ordnung der Verſetzungszeichen der Ordnung, in welcher die Tonarten einander folgen, ähnlich ſeyn muß: Die mit Kreuzen erhöhten Töne folgen alſo in aufſteigenden Quinten folgender maßen einander:

1	2	3	4	5	6	7
fis	cis	gis	dis	ais	eis und	his

Die mit einem Be erniedrigten Töne aber in abſteigenden Quinten; oder aufſteigend gerechnet, Quartenweiſe, als:

1	2	3	4	5	6	7
b	es	as	des	ges	ces	fes

§. 27.

Die Kreuze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden weſentliche Verſetzungszeichen, und die andern, die durch den Lauf der Modulation in ein Tonſtück kommen, zufällige Verſetzungszeichen genennet. So iſt z. E. in einem aus dem G dur oder E mol geſetzten Stücke das fis ein weſentliches, das cis hingegen ein zufälliges Verſetzungszeichen. Hingegen ſind beyde Töne, fis und cis, in D dur und H mol weſentlich, u. ſ. w.

§. 28.

Die Prime oder der Grundton eines Modi wird ſonſten auch die Principalnote der Tonart, ingleichen die Finalſeyte oder toniſche Note ꝛc. genennet. Die Terz heißt insgemein die Mediante; die Quinte, die Dominante, und die große Septime die characteriſtiſche oder tonbezeichnende Note, ingleichen Semitonium Octauae, oder Septima characteriſtica, und in den vorigen Zeiten *chorda elegans*, die zierliche Seyte.

§. 29.

Wenn von der Verwandtſchaft der Tonarten und Accorde die Rede iſt, ſo fragt man entweder

1) wie nahe eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder ein Molton mit einem andern Moltone verwandt ſey? oder
2) wie nahe eine Durtonart mit einem Molton, oder umgekehrt, eine Moltonart mit einem Durton verwandt ſey?

§. 30.

Die erſte Frage zu entſcheiden, ſchreibet man den einen Dur- oder Molton hin, und ſteiget ſo lange Quintenweiſe hinauf oder herunter, bis der andere Dur- oder Molton, deſſen Grad der Entfernung man von dem erſtern wiſſen will, zum Vorſchein kömmt. Z. E. Man will wiſſen, wie weit die harte Tonart c von der harten Tonart a, oder es, ingleichen wie weit die Moltonart A von der Moltonart fis, oder c entfernet iſt? Antwort; alle im dritten Grade: Man ſehe folgendes Schema.

3	a	cis	e	3	fis	a	cis
2	d	fis	a	2	h	d	fis
1	g	h	d	1	e	g	h
	C	E	G		A	C	E
1	f	a	c	1	d	f	a
2	b	d	f	2	g	b	d
3	es	g	b	3	c	es	g

Es wird nicht nöthig ſeyn, zu erinnern, daß dieſe Tabellen ſowohl unten als oben, durch alle verſetzte Tonarten fortgeſetzt werden können.

Wenn zwo Tonarten, eine in aufſteigender und die andere in abſteigender Linie, mit einer dritten Tonart in gleichem Grade verwandt ſind: ſo hat allezeit die in der aufſteigenden Linie vor der in der abſteigenden den Vorzug; und folglich iſt G dur mit C dur näher verwandt, als F dur; und E mol näher mit A mol, als D mol.

§. 31.

Was die zweyte Frage belanget, ſo iſt das geſchwindeſte Mittel die Verwandſchaft zwoer Tonarten von verſchiedenem Geſchlecht zu erkennen, dieſe:

1) Daß man die Durtonart hinſchreibt, ihre weiche Paralleltonart (*) unten und oben drüber ſetzet, und hernach Quintenweiſe die übri-

(*) Um die beyden Tonarten von zweyerley Geſchlecht, die bey einem verſchiednen Grundton, aus Tönen gleiches Nahmens beſtehen, und einerley Vorzeichnung haben, unter eine Hauptbenennung zu bringen, pflegt man ſich der Benennung Parallel-Tonarten zu bedienen. Dieſe zwo Paralleltonarten ſind in Abſicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterſchieden, wovon der oberſte Ton die Prime der harten, und der unterſte die Prime der weichen Tonart iſt, z. E. die

übrigen weichen Tonarten ſowohl in auf- als abſteigender Linie hinzufüget. Z. E. man will wiſſen, im wie vielſten Grade die Tonarten H mol und G mol von C dur entfernet ſind: Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorſtellung ſiehet:

h	d	fis	3
e	g	h	2
a	c	e	1
C	E	G	
a	c	e	1
d	f	a	2
g	b	d	3

Wenn man wiſſen will, ob E mol oder D mol, die nach dieſer Vorſtellung, beyde im zweyten Grade von C dur entfernet ſind, näher mit C dur verwandt iſt: ſo iſt zu merken, daß allhier eben wie vorhin die aufſteigende Linie den Vorzug hat, und daß folglich E mol näher, als D mol, mit C dur verwandt iſt.

2) Daß man die Moltonart hinſchreibt, ihre harte Paralleltonart unten und oben drüber ſetzet, und hernach die übrigen harten Tonarten Quintenweiſe, ſowohl in auf- als abſteigender Linie hinzufüget. Z. E. Man will wiſſen, im wievielſten Grade die Tonarten D dur und B dur von A mol entfernet ſind? Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorſtellung ſiehet:

d	fis	a	3
g	h	d	2
c	e	g	1
A	C	E	
c	e	g	1
f	a	c	2
b	d	f	3

Da vorhin bey der Frage, welche von zwoen Tonarten, die in gleichem Grade

die kleine Terz ſey a — c. Hier enthält der Ton c die harte, und der Ton a die weiche Tonart. Dieſe beyde Tonarten ſind, wie bekannt, die allererſten Tonarten, und folglich auch die beyden allererſten Paralleltonarten. Die eilf übrigen folgen in auf- und abſteigender Linie Quintenweiſe nach, wie man im vorhergehenden §. 24. geſehen hat.

Grade von einer dritten entfernet ſind, die vornehmſte iſt, die aufſteigende Linie den Vorzug entſchied: ſo iſt zu merken, daß der Vorzug allhier von der abſteigenden **Linie** entſchieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt iſt. Die Urſache, warum allhier die abſteigende Linie, und dort die aufſteigende den Vorzug der Verwandtſchaft entſcheidet, iſt etwas ſpeculativiſch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abſchnitt, erkläret worden, wohin ich den Leſer verweiſe. Da ich in dem Artikel von der **Verwandtſchaft** zwoer Tonarten von zweyerley Geſchlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: ſo will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretiſch, und die gegenwärtige mehr practiſch iſt. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelſt einer Erklärung dargethan werden kann. Es hänget von jedem Leſer ab, ſich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der **Einheit** erfordert, daß bey jedem Tonſtücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der **Mannigfaltigkeit** erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonſtück geſetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechſele, und durch dieſe Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas ſchönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Geſanges in Abſicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen **Modulation** bezeichnet. Man bedienet ſich aber deſſelben auch in beſonderm Verſtande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in dieſem letztern Verſtande, und bemerken dem zu Folge, daß jede **Haupttonart**, d. i. jede zum Grunde eines **Tonſtückes gelegte Tonart** in fünf **Nebentonarten** ausweichen kann, wovon **ihr** nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtſchaft zu zählen, **drey** im erſten, und zwo im zweyten **Grade verwandt** ſind.

§. 33.

§. 33.

Die fünf Nebentonarten einer **harten Haupttonart** haben ihren Platz auf der Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte der Prime; und die fünf Nebentonarten einer **weichen Tonart** auf der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Prime. Die Beſchaffenheit der Nebentonarten in Abſicht auf ihr Geſchlecht, wird durch die Terz eines jeden Nebentons, nachdem nemlich der Notenplan des Hauptons ſelbige giebet, entſchieden. Alſo gehet man z. E.

aus C dur
in D mol, E mol, F dur, G dur, und A mol.
Hierunter ſind die drey Tonarten G dur, A mol und F dur im erſten; die beyden in E mol und D mol aber im zweyten Grade mit C dur verwandt.

aus A mol
in C dur, D mol, E mol, F dur und G dur.
Hierunter ſind die drey Tonarten E mol, C dur und D mol im erſten; die beyden in F dur und G dur aber im zweyten Grade mit A mol verwandt.

Es iſt zu merken, daß man nur in einem der jetzt erklärten fünf Nebentöne einer Haupttonart, und ſonſt in keinem einzigen andern Ton eine Cadenz anbringen kann. Accorde, die auf einen andern Ton und Tonart ihr Abſehen haben, z. E. f a c es aus B dur; fis ais cis e aus H mol 2c. können nur zufälliger Weiſe im Vorbeygehen berühret werden.

§. 34.

In der galanten Schreibart iſt es erlaubt, einen kurzen Rhytmus, bey welchem eine Durtonart zum Grunde liegt, bey der Wiederhohlung deſſelben auf eben denſelben Stuffen, in eine Moltonart zu verſetzen, worauf man in die Durharmonie wieder zurücke geht. Dieſer Proceß findet aber im geringſten nicht umgekehrt Statt, wenn bey der zu wiederhohlenden Paſſage ein Moltonart zum Grunde liegt.

§. 35.

Die enharmoniſchen Modulationen, vermittelſt welcher man die Natur eines Accords ändert, und z. E. durch die Veränderung der Zeichen den Satz gis h d f in as h d f, oder gis h d eis, u. ſ. w. verwandelt, und alsdenn aus dem A mol ins C mol, oder Fis mol übergehet, gehören in die fantaſtiſche und recitativiſche Schreibart. Dieſe Enharmonie iſt auf ſo vielerley Art möglich, als Arten diſſonirender Sätze vorhanden ſind.

I. Abſchnit.

Von der harmoniſchen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden.

§. 1.

Die Intervalle können auf zweyerley Art verbunden werden, übereinander, und hintereinander. Wenn ein Intervall mit dem andern über einander verbunden wird, ſo heißet dieſes ein Accord oder Satz. Eine Reihe hinter einander verbundener Intervalle heißet eine **Melodie** oder ein einfacher Geſang; und eine Reihe zwoer oder mehrer verbundnen Melodien, oder eine Reihe auf einander folgender Accorde, heißet eine Harmonie, oder ein zuſammengeſetzter Geſang. Harmonie und Accord ſind alſo wie ein Ganzes und ein Theil von einander eigentlich unterſchieden, ob ſie gleich öfters vermiſchet werden, und ein Wort für das andere gebraucht wird.

§. 2.

Man ſtreitet, ob die Harmonie von der Melodie, oder dieſe von jener entſtehe. Da zu einer Harmonie wenigſtens zweyerley Melodien, eine höhere und eine tiefere, erfordert werden, und folglich jene nicht eher würklich da iſt, bevor man dieſe hat: ſo entſpringet in dieſem Verſtande allerdings die Harmonie von der Melodie. Dieſer Meinung iſt der Herr von **Mattheſon**. Wenn man aber wieder betrachtet, daß keine einfache Melodie concipiret werden kann, die nicht auf eine gewiſſe zum Grunde liegende Harmonie ihr Abſehen hätte: ſo gehet in dieſem Verſtande die Harmonie vor der Melodie vorher. Dieſer Meynung iſt der Herr Rameau. Meine Gedanken hierüber habe ich in meinen Anmerkungen über den Sorgiſchen G. B. im IV. Capitel Seite 64 - 69. zu Tage geleget.

§. 3.

§. 3.

Nach der Anzahl der über einander zuſammengeſetzten Töne, d. i. nach der Anzahl der verſchiedenen Melodien, werden die Stimmen oder Partien einer Compoſition abgezählet, und die Sätze zwey- drey- vier- fünf- und mehrſtimmig genennet. Aber ſo viele Reihen derſelben man auch über einander verbinden kann: ſo können dennoch alle nur mögliche Harmonien im Grunde nicht mehr als entweder drey- oder vierſtimmig ſeyn. Die übrigen Stimmen nemlich, welche die Anzahl der Töne dieſer Harmonien überſchreiten, entſtehen entweder aus den ſchon vorhandenen Stimmen, wenn nemlich nach gewiſſen Regeln, bald dieſe bald jene Conſonanz verdoppelt, und aus der Verknüpſung derſelben hinter einander eine neue Stimme hervorgebracht wird; oder es werden zween einfache Accorde hin und wieder zuſammengeſetzet, wodurch zwar in der That an demjenigen Orte der Compoſition, wo ſolches geſchicht, die Anzahl der verſchiedenen Töne vermehret wird, der Grund der Harmonie aber, auf welchen ſich die ganze Zuſammenſetzung bezieht, dennoch allezeit vierſtimmig bleibt. Man erinnere ſich allhier, daß der vierſtimmige Satz von jeher für den vollkommenſten gehalten worden, und daß man nicht mehr als vier Hauptſtimmen hat, als den Baß, Tenor, Alt und Diskant.

§. 4.

Ein Accord, der den Grund der Exiſtenz eines andern enthält, heißt ein Stamm- oder Grundaccord. Das unveränderliche Merkmahl eines Grundaccords iſt der terzenweiſe Bau deſſelben, (*) und jeder andrer Accord, wo die Intervallen nicht terzenweiſe über einander verbunden ſind, iſt kein Grundaccord, ſondern ein umgekehrter Accord. Da wir nicht mehr als zweyerley Arten von Intervallen, dem Geſchlechte nach, haben, nemlich conſonirende und diſſonirende: ſo kann es dem Geſchlechte nach nicht mehr als zweyerley Arten von Grundaccorden geben, nemlich conſonirende und diſſonirende.

§. 5.

Die Grundaccorde werden in Abſicht auf die Beziehung der Accorde unter ſich in Grundaccorde vom erſten und zweyten Range eingetheilet.

D 2 1) Grund-

(*) Man ſehe den V. Band, 2tes Stück meiner Beyträge ꝛc. Seite 153-155.

1) Grundaccorde vom erſten Range ſind, auf welche ſich die Grundaccorde vom zweyten Range beziehen. Vermittelſt ſelbiger werden alle nur mögliche harmoniſche Verbindungen innerhalb den Umfang der Octave zurücke geführet.

2) Grundaccorde vom zweyten Range, oder uneigentliche Grundaccorde, oder Nebengrundaccorde ſind ſolche Accorde, die nicht in Abſicht aufs Ganze, ſondern nur in ihrer Art, nemlich in ſo fern ſie ſich umkehren laſſen, Grundaccorde ſind.

§. 6.

Wir haben nicht mehr als drey Grundaccorde vom erſten Range. Dieſe ſind

1) der conſonirende harmoniſche Dreyklang, beſtehend aus Terz und Quinte, z. E. c e g, oder a c e.

2) der diſſonirende harmoniſche Dreyklang, beſtehend aus Terz und Quinte, z. E. h d f, oder c e gis; und

3) der Accord der Septime, beſtehend aus Terz, Quinte und Septime, z. E. g h d f.

Die beyden erſten Grundaccorde von dieſer Claſſe ſind alſo dreyſtimmig, und der letzte iſt vierſtimmig, in vier Stuffen. Hingegen iſt nur der erſte conſonirend, und die beyden letzten ſind diſſonirend. Alle drey Accorde entſtehen durch das Ueberſetzen der Intervallen, nemlich die Dreyklänge durch das Ueberſetzen zwoer Terzen, und der Septimenaccord durch das Ueberſetzen dreyer Terzen; oder durch die Hinzufügung einer Terz zum Dreyklange.

§. 7.

Die Grundaccorde vom zweyten Range ſind

1) Der Nonenaccord, beſtehend aus Terz, Quinte, Septime und None, welcher entſteht, wenn unter den Grundton eines Septimenſatzes eine Terz geſetzet wird. Z. E. der Septimenſatz ſey gis h d f. Wenn der Ton e, welcher mit dem gis eine abſteigende Terz formiret, unter das gis geſetzet wird: ſo entſtehet der Nonenaccord E - gis h d f.

2) Der Accord der Undecime beſtehend aus Quinte, Septime, None und Undecime, welcher entſteht wenn unter den Grundton eines Septimenſatzes eine Quinte geſetzet wird. Z. E. der Septimenſatz

ſey der vorige gis h d f. Wenn der Ton c unter gis geſtellet wird: ſo entſteht der Undecimenaccord C - gis h d f.

3) Der Accord der Terzdecime, beſtehend aus Septime, None, Undecime und Terzdecime, welcher entſteht, wenn unter den Grundton eines Septimenſatzes eine Septime geſtellet wird. Z. E. wenn unter den vorigen Septimenſatz gis h d f ein a geſetzet wird: ſo entſteht der Terzdecimenſatz A - gis h d f.

Alle drey Accorde ſind fünfſtimmig, und diſſonirende Sätze, und entſpringen durch das Unterſetzen der Intervallen von dem Septimenſatze, deſſen Fortſchreitung ſie in Anſehung der characteriſtiſchen Intervallen ihrer Zuſammenſetzungen behalten, wie aus ihrer Vorbereitung und Auflöſung zu erſehen iſt. Durch characteriſtiſche Intervallen werden allhier die Nonen in den Nonenaccorden, die Undecimen in den Undecimenſätzen, und die Terzdecimen in den Terzdecimenſätzen verſtanden. Dieſe drey Accorde werden ſonſten unterſchobne Accorde genennet, und zwar deßwegen, weil ihr Grundton, in Abſicht aufs Ganze betrachtet, ein unterſchobner und uneigentlicher Grundton iſt, welcher weggethan werden muß, wenn man die eigentliche und wahre Grundharmonie, worauf ſie ihr Abſehen haben, und an deren Stelle ſie ſtehen, entwickeln will. Ich habe dieſe Materie im zweyten und dritten Stücke, des Vten Bandes der Beyträge ꝛc. in dem Artikel: Unterſuchung der Sorgiſchen Lehre von den Diſſonanzen, ausführlich abgehandelt, wohin ich den Leſer verweiſe. Man kann auch hierüber des Herrn C. P. E. Bachs zweyten Theil vom Verſuche das Clavier zu ſpielen, Cap. XXIV. vom Orgelpunct, nachleſen. Da das Wort Grundaccord öfters mit einem umgekehrten Accord, und das Wort Grundbaß ſowohl mit jedem ſchlechten als bezifferten Baſſe vermenget zu werden pfleget: ſo iſt es nöthig, da wo eine Zweydeutigkeit zu beſorgen iſt, die Grundaccorde und den Grundbaß, wovon hier die Rede iſt, etwas näher zu beſtimmen. Man kann alsdenn die Grundaccorde die Stammgrundaccorde, und den Grundbaß den Stammgrundbaß nennen.

§. 8.

Die Grundaccorde vom erſten Range werden, in Abſicht auf die vom zweyten, einfache, und die vom zweyten Range alsdenn zuſam-

mengeſetzte Accorde genennet. In dieſem Verſtande beſteht der Nonenſatz e gis h d f aus den zween Septimenaccorden gis h d f, und e gis h d. Es wird dieſes zum Verſtändniß des obigen §. 3. hinlänglich ſeyn.

§. 9.

Wenn wir keine diſſonirende Dreyklänge hätten, ſo könnte man annehmen, daß die Septime die Mutter aller diſſonirenden Sätze wäre. So aber iſt die Septime nur die Mutter von den innerhalb der Octave enthaltenen vierſtuffigen diſſonirenden Sätzen; und außerhalb der Octave verwandelt ſie ſich durch das Unterſetzen einer Terz, Quinte oder Septime, entweder in eine None, Undecime, oder Terzdecime, um die hiernach benennten Accorde zu produciren. Da alle nur mögliche Accorde innerhalb der Octave ihren Grund haben müſſen, ſie mögen ſich ſonſten ſo weit ausdehnen als ſie wollen: ſo iſt leichte einzuſehen, daß kein andrer Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord concipiret werden kann, als ein ſolcher, deſſen Grundton ein unterſchobner Ton ſeyn muß. Dieſes iſt die Klippe, woran der Verſtand des Herrn Sorge geſcheitert hat. Er denket dieſem Umſtand ſchon über Jahr und Tag nach, und kann ihn nicht begreiffen. Wann wird es in dieſem Kopfe einmahl lichte werden?

§. 10.

Man ſtoße ſich nicht daran, daß man den Undecimen- und Terzdecimenaccord in der Praxi unter andern Benennungen ausübet, und Quarte und Undecime, und Sexte und Terzdecime vermiſchet, obgleich ſonſten zwiſchen der Secunde und None ein Unterſchied gemachet wird. Es iſt der Generalbaß daran Schuld, in welchen wir der Bequemlichkeit wegen nicht doppelte Ziffern aufnehmen wollen; und wowider ich ſonſten auch nichts einzuwenden habe. Wir könnten aber, da wir heutiges Tages ſo viele neue Zeichen für den Generalbaß erdenken, auch mit Beybehaltung der einfachen Zahlen, ein leichtes Zeichen erfinden, um die Undecime von der Quarte, und die Terzdecime von der Sexte zu unterſcheiden. Man brauchte z. E. die 4 oder 6, wenn ſie für 11 oder 13 ſtehen, nur in zween Halbzirkel einzuſchließen.

§. 11.

Die Umkehrungen der Grundaccorde vom erſten Range werden, wenn regelmäßig damit umgegangen wird, alle zugelaſſen, überhaupt geſpro-

ſprochen. Unter den Umkehrungen der Grundaccorde vom zweyten Range, haben einige das Bürggerrecht überall erworben. Andere ſind problematiſch, und werden nur in Orgelpuncten zugelaſſen; und verſchiedene andere taugen zu nichts anderm als zum Wegwerfen. Ich werde von den problematiſchen und verwerflichen Accorden beſonders handeln, wenn ich zuförderſt die überall gebräuchlichen Sätze werde dargeleget haben.

§. 12.

Einen Accord umkehren heißt in der Praxi, den Baßton eines Accords mit einem andern Ton aus ſeinem Umfange verwechſeln, und in den Baß ſtellen. Z. E. der Accord ſey der Septimenſatz g h d f. Wenn hieraus h d f g, oder d f g h, oder f g h d gemacht wird: ſo ſaget man, daß man den Accord g h d f umgekehret hat.

§. 13.

Wenn über einem aushaltenden Ton, welcher entweder die Prime oder die Dominante einer Tonart iſt, allerhand vermiſchte, gewöhnliche und ungewöhnliche Sätze angebracht werden, ſo nennet man dieſes Verfahren einen Orgelpunct. Dieſen aushaltenden Ton hat gewöhnlicher Weiſe der Baß. Wird derſelbe einer andern Stimme gegeben, z. E. dem Diskant, Alt oder Tenor, ſo heißet er ein verſetzter oder umgekehrter Orgelpunct. Im Generalbaſſe wird der Orgelpunct insgemein mit Taſto ſolo bezeichnet, welches andeutet, daß der Accompagniſt nichts als die Baßnote anſchlagen ſoll, ohne Accorde darüber zu machen.

I. Abſatz.

Vom conſonirenden harmoniſchen Dreyklang und deſſen Umkehrungen.

§. 14.

Der conſonirende harmoniſche Dreyklang iſt zweyerley, hart oder weich; oder beſſer geſprochen groß oder klein. Der Unterſcheid zwiſchen beyden wird durch die Terz beſtimmet, welche in dem harten groß, und in dem weichen klein iſt. Die Quinte iſt in beyden vollkommen. Es beſtehet alſo

1) der **harte Dreyklang** aus der großen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. c e g. Tab. II. fig. 19.

2) und der **weiche Dreyklang** aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. a c e. fig. 20.

§. 15.

Im vierſtimmigen Accompagnement wird aus Gründen, die aus der Ordnung der Zeugung der Intervallen fließen, vorzüglich die **Prime** oder der Grundton des Dreyklangs; ſeltner die **Quinte**, und am ſeltenſten die **Terz**, mit der **Octave verdoppelt**. In Anſehung der Terz, ſo verträgt die kleine überall die Verdoppelung eher, als die große, welche letztere beſonders, wenn ſie zufällig iſt, nicht mit der Octave, obwohl auf dem Claviere mit dem Einklange, verdoppelt werden kann. Die Urſache, warum die kleine Terz eher als die große der Verdoppelung fähig iſt, lieget in der Sympathie der Töne, wovon man theils meine Anmerkungen über Herrn Sorgens General-Baß, theils die Dalembertiſche Anleitung zur muſikaliſchen Setzkunſt nachleſen kann. Wegen der ſeltnern Arten von Verdoppelung iſt annoch zu merken, daß ſolche in der Compoſition hauptſächlich, allzeit eher in Arſi als Theſi, und nach Proportion in den Tactgliedern ihren Platz haben. Uebrigens iſt bey allem dieſen auf die Umſtände zu ſehen, welche bald dieſe, bald jene Verdoppelung nöthiger machen. Dieſe Umſtände hängen von der Lage der Stimmen, und von den Regeln der harmoniſchen und melodiſchen Fortſchreitung der Intervallen ab.

§. 16.

Der conſonirende harmoniſche Dreyklang wird im Generalbaſſe entweder gar nicht, oder mit einem ſeiner Intervallen, oder mit mehrern, oder mit einem Verſetzungszeichen, doch insgemein nicht eher beziffert, als bis entweder die Aufloſung einer Diſſonanz, oder ein vorhergehender oder nachfolgender andrer Accord auf eben derſelben Note, oder die Veränderung der Modulation, oder andere Umſtände mehr, die Bezifferung nöthig machen. Seit einiger Zeit iſt es Mode geworden bey einer Tirade von Baßnoten, wozu der Componiſt nichts als bloße Terzen verlanget, ſolches mit der über oder unter jeder Note wiederhohlten Ziffer 3 anzuzeigen; und wenn derſelbe in gewiſſen Paſſagen, z. E. bey gewiſſen Arten von Nachahmungen, kein beſonders Accompagnement mit der rechten

 Hand,

Hand, ſondern die bloße Verdoppelung der Baßnote mit der Octave verlanget, ſolches mit der über oder unter jeder Baßnote wiederhohlten Ziffer 8 zu bezeichnen.

§. 17.

Wenn man den conſonirenden harmoniſchen Dreyklang umkehret, ſo entſpringet

1) ein Sextenaccord, wenn die Terz des Dreyklangs in den Baß geſtellet wird. Er beſteht aus Terz und Sexte, z. E. e g c, aus c e g; Tab. II. fig. 24. (a) oder c e a aus a c e.

2) ein Sextquartenaccord, wenn die Quinte des Dreyklangs in den Baß geſtellet wird. Er beſteht aus Sexte und Quarte, z. E. g c e aus c e g; Tab. II. fig. 24. (b) oder e a c aus a c e.

§. 18.

Wegen des Sextenaccords iſt zu merken,

a) daß in ſelbigem vorzüglich die Terz und Sexte, Tab. I. fig. 28. 49 50. ſeltner aber der Grundton mit der Octave verdoppelt wird, fig. 29. wenn er vierſtimmig ausgeübet werden ſoll. Doch iſt bey allem dieſen auf die Umſtände zu ſehen. So kann z. E. die Vorbereitung oder Auflöſung einer Diſſonanz, oder die Beſchaffenheit einer andern harmoniſchen Fortſchreitung ſchlechterdings die Octave nothwendig machen. Wenn viele Sexten hintereinander vorkommen, ſo wird wechſelsweiſe mit der Terz, Sexte, oder Octave verdoppelt, wenn man nicht dreyſtimmig accompagniren will. Tab. I. fig. 45. und 51. (a) und (b).

b) Daß der Sextenaccord mit der Ziffer 6 allein bezeichnet, und nicht eher eine 3 oder 8 hinzugefüget wird, als wenn es die Fortſchreitung der Accorde erfordert. Wenn ſich die Modulation verändert, ſo wird der 6 oder 3, oder beyden Ziffern zugleich, ein Verſetzungszeichen angehänget, nachdem es die Umſtände erfordern.

c) Wenn in der galanten Schreibart die Terz wegbleiben, und nichts als die Octave und Sexte genommen werden ſoll: ſo wird ſolches zwar insgemein mit den Ziffern 8 und 6 angedeutet. Da aber öfters zweydeutige Fälle vorkommen: ſo iſt es nöthig, ein Unterſcheidungszeichen zu erfinden, um den Fall, in welchem der Sexten-

accord mit nichts, als mit der Octave und Sexte dreyſtimmig ausgeübet werden ſoll, kennbar zu machen. Herr Bach räth zu dem telemanniſchen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeſte und geſchickteſte iſt, z. E.

g	c	h	
e	a	g	cet.
C	C	C	
	⌢		
	8	7	
	6	5	

§. 19.

Wegen des Sextquartenaccords iſt zu merken:

a) Daß der Sextquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig iſt, ein Verſetzungszeichen hinzugefüget wird.

b) Daß, um ihn vierſtimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sextquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierſtimmig, und nicht dreyſtimmig ſeyn ſoll, anſtatt des Grundtons, die Sexte verdoppelt, und dieſes Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateiniſchen Vau vorgeſtellet wird, z. E.

	∧	
	6	5b
	4	3
C	H	

c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreyſtimmigen Satze 8 und 6, bey heraufgehendem Baſſe, die Signatur 6 und 4 im Wechſelgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreyſtimmig, als:

a	g	f	—	e
f	e	d	—	c
f	g	a	h	c

d) Die Quarte im Sextquartenaccord iſt eine unvollkommene Diſſonanz, die zwar mehr Freyheit hat, als eine vollkommne Diſſonanz,

aber

aber nichtsdeſto weniger aufgelöſet werden muß. Dieſes geſchicht, wenn ſie in der Stimme, worinnen ſie vorkömmt, einen Grad unter ſich geht. Im galanten Styl kann ſie frey angeſchlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberſte Ende vorher liegen muß. Indeſſen iſt es auch in dieſer letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu laſſen, und in Orgelpuncten iſt es nicht anders möglich, als auf dieſe Art die Quarte zu gebrauchen. Doch iſt das, was hier von den Cadenzen geſaget wird, nicht auf die Theſin, ſondern bloß auf die Arſin zu appliciren, z. E.

h	c	|	c	h	|	c
g	g	|	g	g	|	g
d	e	|	d	d — f	|	e
G	G	|	G	G	|	C

In einem vielſtimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über ſich, und in der andern einen Grad unter ſich. Man kann nicht aus dem Sextquartenaccord in ſeinen Grunddreyklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Sextenaccorde angehoben hat. Alſo iſt

folgendes Exempel falſch, und folgendes gut.

h	|	c	c		g	—	g	—
g	|	g	g		e	—	e	—
d	|	e	e		c	—	c	—
G	|	G	C		c	e	g	e
1/4		1/4	1/4		1/8	1/8	1/8	1/8

§. 20.

So wie ſich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelſt der Verkehrung abſtammenden Sätze verhält: ſo verhalten ſich dieſe letztern, nach der Ordnung ihrer Entſtehung unter ſich. Der Grundaccord iſt vollkommner, als die von ihm abſtammenden Sätze; und die erſte Umkehrung eines Grundaccords iſt vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über dieſe Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155, 156.

§. 21.

Wenn der Dreyklang, durch die Verdoppelung des Grundtons mit dem Einklange oder Octave vierſtimmig gemachet wird: ſo kann er, nebſt den vermittelſt der Umkehrung von ihm abſtammenden Sätzen, auf ſechſerley Art gegen den Baß verſetzet werden. Der Satz ſey z. E. c e g c.

verdopp. Dreyklang.			Sextenaccorde.			Sextquartenaccorde.		
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 c	8 g
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
C	C	C	E	E	E	G	G	G

verdopp. Dreyklang.	Sextenaccorde.	Sextquartenaccorde.
Hier ſteht einmahl die Octave, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte oben.	Bald iſt die Sexte, bald die Octave, und bald die Terz oben.	Das erſte mahl iſt die Quarte, das zweyte mahl die Sexte, und das dritte mahl die Octave oben.

Man ſehe Tab. I. fig. 25. 26. 27. 30.

Die drey vorhergehenden **Verſetzungen** werden die engen **Verſetzungen** genennet, weil die drey oberſten Stimmen ganz dichte bey einander liegen, ohne daß eine Lücke dazwiſchen iſt, d. i. ohne daß ein einziges Intervall von denen zum Satze gehörigen dazwiſchen Statt findet. Die itzo folgende drey leztern **Verſetzungen** werden die **weiten** oder **zerſtreuten** genennet, weil von einem Intervalle zum andern eine Lücke iſt.

3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 e	8 g
C	C	C	E	E	E	G	G	G

Die drey engen Verſetzungen gehören für das gewöhnliche Clavieraccompagnement, in welchem die linke Hand den Baß, und die rechte die Accorde nimmt. Das getheilte Accompagnement bedient ſich der weiten oder zerſtreuten Verſetzungen, alles a potiori verſtanden; denn auch im gewöhnlichen Accompagnement können zerſtreute, und im getheilten enge Verſetzungen vorkommen, ſo wie es die Umſtände mit ſich bringen.

§. 22.

Wo ein jeder harmoniſche Dreyklang, nemlich ſowohl der harte als der weiche, in einem Tone ſeinen Sitz hat, iſt aus dem Artikel von der Modulation, die oben gelehret iſt, leicht zu entſcheiden; und braucht es alſo keiner weitern Erklärung hierüber.

II. Abſatz.

Vom ungemiſchten diſſonirenden harmoniſchen Dreyklang, und deſſen Umkehrungen.

§. 23.

Der diſſonirende harmoniſche Dreyklang heißt ungemiſcht, wenn er, ſo wie der conſonirende, in einer Tonart allein, und nicht in mehrern ſeinen Grund hat, und iſt zweyerley, als:

1) Der weiche oder kleine verminderte Dreyklang, insgemein ſchlechtweg der verminderte Dreyklang genennet. Er beſteht aus der kleinen Terz und verminderten Quinte, z. E. h d f. Tab. II. fig. 21. (a)

2) Der harte oder übermäßige Dreyklang, insgemein ſchlechtweg der übermäßige oder vergrößerte Dreyklang genennet. Er beſteht aus der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. c e gis. fig. 23. 27.

§. 24.

Ein jeder Accord bringet durch ſeine Umkehrung einen Sexten- und Sextquartenaccord hervor. Man ſehe Tab. II. fig. 25. (a) (b). und fig. 27. (a) und (b).

§. 25.

Wegen des weichen verminderten Dreyklanges iſt zu merken,

a) daß er in der harten Tonart auf der ſiebenten Stuffe der Tonart, z. E. auf h in c dur; und in der weichen auf der zweyten, und auf der um einen chromatiſchen halben Ton erhöhten ſechsten und ſiebenten Stuffe, z. E. in A mol, auf h, fis und gis ſeinen Sitz hat.

b) Daß er im Generalbaß mit einer bloßen 5, oder nach Beſchaffenheit der Umſtände, mit einer 3 oder 8 dabey, denen, wenn es nöthig iſt, die erforderlichen Verſetzungszeichen hinzugefüget werden, bezeichnet wird. Vielmahl iſt die Bezeichnung gar nicht nöthig. Wenn eine bloße 5 über den Baßton geſetzet wird, ſo kann der telemanniſche Halbzirkel, mehrerer Deutlichkeit wegen, mit zu Hülfe genommen werden.

c) Die verminderte Quinte iſt ihrer Natur nach eine Diſſonanz, und zwar eine ſolche, deren oberſter Terminus vorbereitet, und hernach einen Grad unter ſich aufgelöſet zu werden verlanget. (*) Die Ceremonie der Vorbereitung fällt nun zwar ſehr oft in der galanten Schreibart weg. Indeſſen verlanget dieſe dennoch ebenfals die Auflöſung, gewiſſe Fälle ausgenommen, die durch das Anſehen berühmter Componiſten gerechtfertigt werden, wovon man Tab. II. fig. 21. (b) und (c) ein paar Exempel findet. Es iſt allhier, wie der Augenſchein giebet, von der verminderten Quinte, welche die Sexte bey ſich hat, gar nicht die Rede, indem ſie nicht in dieſes Capitel gehöret, ſondern von der Quinte im verminderten Dreyklange.

d) Das vornehmſte Intervall, welches in dieſem Accorde verdoppelt werden kann, iſt, wenn man die Wahl hat, die kleine Terz, aus der Urſache, weil ſie mit keiner Note weder über noch unter ſich diſſoniret. Hernach kommt erſt die Verdoppelung des Grundtons mit der Octave, welche jedoch nur auf der ſiebenten Stuffe einer harten Tonart, und der zweyten einer weichen, wenn auf ſelbigen der verminderte Dreyklang gemacht werden ſoll; nicht aber auf der um einen chromatiſchen halben Ton erhöhten ſechſten und ſiebenten Stufe der weichen Tonart Platz hat, als woſelbſt die Verdoppelung mit der Terz hingehöret. Auch im dreyſtimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

e) In dem von dem verminderten Dreyklange abſtammenden Sextenaccorde, der wie ein andrer Sextenaccord mit einer 6 mit oder ohne hinzugefügte Verſetzungszeichen beziffert wird, wird im vier-

ſtimmi-

(*) Eine Diſſonanz wird **vorbereitet**, wenn ihr diſſonirendes Ende in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz vorhergehet; und **aufgelöſet**, wenn ſich eben dieſes Ende nach geſchehenem Anſchlage, als Diſſonanz, in dem folgenden Accorde einen Grad unter oder über ſich fortbeweget, und in eine Conſonanz verwandelt.

ſtimmigen Satze, nicht die Sexte, ſondern entweder die **Prime** oder die **kleine Terz**, mit der Octave verdoppelt, z. E. in d f h, aus dem Accorde h d f. Die Terz in dieſem Accorde verlanget, ſo wie die verminderte Quinte des Stammaccords, in dem folgenden Satze herunter zu gehen. Tab. II. fig. 21. (f)

Indeſſen hat ſie nicht allein in gewiſſen Fällen ebenfals die Erlaubniß, ſo wie ihre Stammquinte, über ſich zu gehen, z. E. bey der vorhin angeführten fig. 21. bey (d) (e); ſondern ſie iſt, wenn ſie verdoppelt wird, nothwendig in einer Stimme gezwungen es zu thun, z. E.

f	e	
h	c	Tab. III. fig. 1.
f	g	
d	c	

f) In dem vom verminderten Dreyklange abſtammenden **Sextquartenaccord**, der wie ein andrer Sextquartenaccord mit 6 und 4, und den nöthigen Verſetzungszeichen, wenn ſie erfordert werden, beziffert wird, ſind die der Verdoppelung mit der Octave fähigen Intervalle im vierſtimmigen Satze, die **Sexte** und die **Prime**. Der Gebrauch dieſes Accordes erſtrecket ſich nicht viel weiter als z. E. auf folgende Conſecutionen bey No. 1. 2. 3 und 4. Bey No. 4. ſteht er auf eine ſehr irreguläre Art, die niemals gerechtfertiget werden kann, wenn ſie gleich in der galanten Schreibart, öfters bis zum Eckel gebraucht wird, anſtatt des Sextquartenaccordes mit der reinen Quarte.

No. 1.

3/4	d	d d		e
	h	h a		gis
	G	F F		E

No. 2.				No. 3.			No. 4.	
3/4 e	d c d	c h		a	h cis	d	g	f e f d
c	h a h	a gis		e	f g	a	e	d cis d h cet.
C	F — H	E —		cis	d e	f	G	G——
				G	F E	D		

No. 2. kann vierſtimmig gemacht werden. Iſt aber beſſer drey- als vierſtimmig.

Man duplirt bey No. 4. den Baß, wenn man vier Stimmen haben will.

Wegen

Wegen der übermäßigen Quarte iſt zu merken, daß es ſich mit ſelbiger umgekehrt, wie mit der verminderten Quinte, verhält. Bey der verminderten Quinte, z. E. in h - f iſt der obere Terminus f die Diſſonanz; und bey der übermäßigen Quarte, z. E. in f - h iſt der untere Terminus f die Diſſonanz, die unter ſich zu gehen verlanget. Wenn ſich dieſe übermäßige Quarte gegen den Baß findet, welches allezeit in dem vorhergehenden Sextquartenaccord geſchicht: ſo giebt man dem Baſſe, dem geſagten zu Folge, ſeine richtige Progreßion, mit und ohne Aufhaltung der Auflöſung, nachdem es die Umſtände geben. In dem galanten Orgelpunct allein, welches man bey No. 4. geſehen hat, wird in dieſem Stücke eine Ausnahme gemacht. Wenn der Baßton durch die Octave verdoppelt wird, um eine vierte Stimme daraus zu formiren, wie bey No. 3. vorhin: ſo behält der Baß ſeine Fortſchreitung; die daraus formirte vierte Stimme aber genießt eben derjenigen Freyheit, die das untere Ende eines Tritonus oder einer übermäßigen Quarte hat, wenn ſich dieſes Intervall zwiſchen zwoen Mittelſtimmen findet, wie man bey (d) und (e) fig. 21. Tab. II. vom Sextenaccorde d f h, und in Anſehung des Sextquartenaccordes f h d bey No. 3. vorhin geſehen hat. Man merke, daß allhier ſo wenig von einem Tritonus, der die Secunde bey ſich hat, die Rede iſt, als oben von einer falſchen Quinte mit der Sexte die Rede war.

g) Der weiche verminderte Dreyklang wird ſelten ohne Noth gebraucht. Man füget ihm insgemein die kleine Septime hinzu; in welcher Geſtalt z. E. h d f a er alsdenn häufiger vorkömmt. Der von ihm abſtammende Sextenaccord wird mehrmahlen als er ſelbſt; der Sextquartenaccord aber am wenigſten gebraucht. Eine andere Bewandtniß hat es mit dem vom Septimenaccorde h d f a, und ähnlichen Sätzen abſtammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorden, deren häufiger Gebrauch bekannt genug iſt.

§. 126.

Ich komme auf den harten übermäßigen Dreyklang, in Anſehung weſſen zu merken iſt

a) daß er auf der Mediante einer Moltonart, z. E. auf c in A mol, ſeinen Sitz hat. Seine Signatur im Generalbaſſe iſt entweder die

5 allein,

5 allein, mit dem dazu gehörigen Verſetzungszeichen; oder eine ſolche 5 mit einer 3 darunter.

b) Um ihn vierſtimmig zu gebrauchen, verdoppelt man die Terz.

c) Die übermäßige Quinte iſt eine Diſſonanz, die zwar im freyen Styl manchesmal unvorbereitet erſcheinet. In der ſtrengen Schreibart hingegen muß entweder ihr oberſtes oder unterſtes Ende vorhergehen. Zur Beförderung der Auflöſung geht in dem erſten Falle das oberſte Ende über ſich, und in dem andern Falle das unterſte Ende unter ſich, z. E.

No. 1.

gis	gis	a
f	e	e
H	C	C

No. 2.

e	e	e
gis	gis	a
e	e	e
E	C	C

No. 3.

a	gis	gis	g	
e	e	d	e	cet.
C	C	H	cis	

Bey dieſen beyden Nummern wird das oberſte Ende vorbereitet und aufgelöſet. Hier könnte zur Noth ſtatt der Terz, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden. Allein die Wirkung iſt gar zu leer für den vierſtimmigen Satz.

Hier wird das unterſte Ende vorbereitet und aufgelöſet.

d) Man wird aus den vorgebrachten Exempeln geſehen haben, daß die übermäßige Quinte in Theſi angeſchlagen, ſie mag unten oder oben vorbereitet oder aufgelöſet werden, zur Aufhaltung des darauf folgenden Sextenaccordes gebraucht wird. Außerdem kömmt ſie auf folgende Art in der galanten Schreibart ſehr oft im Durchgange vor, allwo ſie in ſchmerzhaften und zärtlichen Ausdrücken anſtatt der reinen Quinte ſteht, z. E.

2	c	—	c
	c	—	c
4	g	gis	a
	c	—	f

Tab. III. fig. 2.

e) In dem vom harten übermäßigen Dreyklange abſtammenden Sex-

tenaccorde, der mit einer 6 und 3 und den nöthigen Verſetzungszeichen bey der letzten Ziffer vorgeſtellet wird, wird am füglichſten der Grundton mit der Octave verdoppelt, wenn er vierſtimmig ausgeübet werden ſoll. Selbiger wird in Theſi als eine ordentliche Diſſonanz, wo entweder die Terz oder Sexte vorhergehen muß, gebraucht. Die Auflöſung geſchicht nach Beſchaffenheit der Umſtände entweder mit der Terz, die über ſich, oder mit der Sexte, die unter ſich geht. Außerdem findet dieſer Accord im Durchgange ſtatt. Man ſehe folgende Exempel.

No. 1.			No. 2.					No. 3.		
e	c	c	c	c	—	h	—	e	e	c
gis	gis	a	a	gis	a	a	gis	c	c	c
E	E	F	e	e	c	f	e	a	gis	a
			A	E	F	D	E	E	—	F

Eine in der galanten Schreibart ſehr bekannte Nachahmung, wo dieſer Sextenaccord nebſt ſeinem Zeugeſatze, dem großen übermäßigen Dreyklang, oftermahls in Stücken paradirt, wo ſich beyde Sätze im geringſten nicht hinſchicken, iſt die folgende:

g	gis	a	—	—	ais	h	—	—	h		
c	—	c	cis	d	—	d	dis	e	—	cet.	
E	—	f	—	Fis	—	G	—	Gis	—		

Im Accompagnement übergeht man die durch die Einſchiebung der kleinen chromatiſchen halben Töne geſchehende Veränderung des conſonirenden Dreyklangs und conſonirenden Sextenaccordes, und läſſet die Hauptſtimmen alleine unter ſich heulen. Man ſchläget zu dem Ende nur zu jedem conſonirenden Dreyklange und conſonirenden Sextenaccorde mit der rechten Hand an.

f) In dem vom übermäßigen Dreyklange abſtammenden Sextquartenaccord, der durch eine 6 und 4 beziffert wird, verdoppelt man die Sexte im vierſtimmigen Satze. Die verminderte Quarte in ſelbigem muß wenigſtens vorhergehen, wenn der Accord nicht bey ſchon liegendem Baſſe gemachet wird. In dem erſten Falle der in Theſi vorkömmt, gehet die verminderte Quarte einen Grad unter

ſich,

ſich, als bey No. 1. Der andere Fall gehöret zum Gebrauche dieſes Accords im Durchgange. No. 2.

No. 1.

$\frac{3}{4}$	e	e	d	c	
	c	c	h	a	cet.
	A	Gis	—		A

No. 2.

$\frac{3}{4}$	d	d	e	f	f	e	
	h	h	c	d	d	c	cet.
	A	Gis		—	A		

g) Beyde, der verminderte Dreyklang, und der vergrößerte, ſind leere Accorde, die als bloße Neben- Mittels- oder Verbindungs-Dreyklänge ihren Platz in der Harmonie behaupten, und in Anſehung welcher die beyden conſonirenden Triades als Hauptdreyklänge angeſehen werden können. Man pfleget ſie ſonſten uneigentliche, und die beyden conſonirenden eigentliche Dreyklänge zu nennen. Die vielfachen Benennungen eben deſſelben Dinges in der Muſik ſind unfehlbare Zeugniſſe, daß man wegen der wahren Benennung noch nicht ſo ganz übereinkommen kann.

III. Abſatz.

Vom gemiſchten diſſonirenden harmoniſchen Dreyklange, und deſſen Umkehrungen; ingleichen vom diſſonirenden Vierklange.

§. 27.

Wir kommen allhier auf Sätze, die nur entweder in der Umkehrung oder vermittelſt der Hinzufügung einer neuen Diſſonanz, außerdem aber nicht ausgeübet werden. Ich nenne ihre Stammaccorde gemiſchte Dreyklänge, weil ſie nicht in einer Tonart allein, ſondern in mehreren ihren Grund haben. Wir werden ſie ſo fort ſehen, wenn ich noch einmahl werde recapituliret haben, daß in einer ganzen großen und ihrer kleinen Paralleltonart, z. E. in C dur und in A mol nicht mehr als viererley Arten von Dreyklängen, nemlich die beyden conſonirenden, und die beyden ungemiſchten diſſonirenden, anzutreffen ſind. Die harte Tonart z. E. C dur enthält nur ſogar drey, als den harten, wei-

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol ſchließet alle vier in ſich, nemlich den harten, weichen, verminderten und übermäßigen. Die gemiſchten Dreyklänge entwickeln ſich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Geſetzen der Modulation, ein Hauptton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Haupttons verbunden werden. Der Hauptton ſey C dur (*). Wenn nun ſeine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol ſind: ſo ſtellet ſich für den Umfang von C dur und ſeinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns ſchon bekannte diatoniſch-chromatiſche Tonleiter dar; c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die verſteckten Schätze der Natur ein kühner Blick erlaubet iſt, ſo liegen in dieſer Tonleiter annoch folgende ſechs gemiſchte Dreyklänge verborgen, als

1) der harte verminderte Dreyklang: z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermiſchung der Tonart A mol und E mol entſteht. Dieſer Accord kommt ſo wenig als der von ihm abſtammende Sexten- und Sextquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm verbunden wird, (ein Umſtand, den ich aus der Septimenlehre anticipiren muß,) und man dieſen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): ſo ſtellet ſich ein Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich iſt. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müſſen, um einen ziemlich gebräuchlichen herauszuziehen! Freylich hätte man ſich dieſe Mühe erſparen können, wenn man ohne ſelbige von dieſem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der zweyfach verminderte Dreyklang, z. E. dis f a. Er hat ſeine Entſtehung mit dem vorigen gemein. Dieſer Accord kommt an ſich ſo wenig, als der von ihm abſtammende Sextquartenaccord a dis f in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entſpringet erſtlich ein übermäßiger Sextenaccord f a dis von ihm, der deſto bekannter iſt. Es wird in ſelbiger die Terz mit der Octave verdop-

(*) Wenn man A mol zum Hauptton annimmt: ſo ſind bekanntermaßen ſeine Nebentöne E und D mol, und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejenigen zwölf Töne, die aus C dur und ſeinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierſtimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Sexte löſet ſich einen Grad über ſich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklange verbunden wird, z. E. dis f a c, ſo giebt die erſte Umkehrung deſſelben den ſchönen Sextquintenſatz, worinnen die Sexte übermäßig iſt, allhier f a c dis. Belohnete es ſich nicht der Mühe, den Urſprung dieſes in der galanten Schreibart ſo gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbaſſes den mechaniſchen Zuſammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen ſuche, ehe ich ihm hundert tauſend Sachen vom Geſchmack, der ſich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt ſo verſchieden iſt, als Köpfe ſind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, der übermäßige Sextenaccord, und der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, aus zwoen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entſpringen, und alſo ſo gut zu der einen als andern Tonart gehören: ſo werden ſie doch nur ordentlicher Weiſe in der unterſten von dieſen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daſelbſt auf der ſechſten Stuffe, gebrauchet. Sie finden in Theſi und Arſi Statt.

3) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis f, ingleichen

4) der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht ſeparatiſtiſch genug, an dem einen oder andern dieſer Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verſchiedenen Anleitungen zum Generalbaß einer verminderten Sexte gedacht wird, ſondern gewiſſe galante Setzer heutiger Zeit dieſes Intervall wirklich gebrauchen: ſo iſt es ohne Zweifel nicht ſo gar abgeſchmackt, diejenigen unnützen Stammaccorde, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Sexte herkommen, zu entwickeln. Man merke alſo, daß von dem erſten dieſer Stammaccorde folgender Sextenaccord, worinnen ſowohl die Terz als die Sexte vermindert iſt, nemlich dis f b; und von dem andern ein Sextenaccord, worinnen nur die Sexte allein vermindert und die Terz klein iſt, nemlich dis fis b, herkömmt. Der erſte von dieſen

beyden verminderten Sextenaccorden iſt, nach meinem Gefühle der erträglichſte, nemlich der, deſſen Tractament man bey folgender No. 1. findet. Von dem andern ſehe man No. 2.

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	—	e
d	dis	—	e

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	—	e
d	dis	—	e

(Man lege ja nicht auf die vorgebrachten Accorde einen andächtigen harmoniſchen Fluch. Ich bin im Stande böſe zu werden, und zehnmahl ärgere Accorde zum Vorſchein zu bringen. — Doch ich werde wohl ohne das damit heraus müſſen, mit den Accorden der verminderten und der ſogenannten übermäßigen Octave. Jedoch nicht eher als mich die Ordnung dahin bringen wird.)

Einige curiöſe Perſonen haben verſucht, die Künſtley der harmoniſchen Verbindungen weiter zu treiben, und z. E. den beyden angeführten verminderten Sextenaccorden eine verminderte Septime hinzufügen, um ſie vierſtimmig zu machen, als:

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	f	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	fis	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

Weil ich aber nicht allein die Stammaccorde dieſer Sätze, ſondern auch alles, was nur damit harmoniſch verbunden werden kann, für mein Handbuch als ein hors d'œuvre anſehe: ſo will ich ihren Urſprung von dem Stammaccorde an aus einem andern Geſichtspuncte betrachten, als die ordentlichen Sätze betrachtet werden können. Ich bemerke alſo, daß alle dieſe harmoniſche Verbindungen, die man fantaſtiſche nennen kann, aus einer im Notenplane nicht angezeigten Verwechſelung des Geſchlechts, und alſo aus dem Geſetze der enharmoniſchen Modulation erkläret werden können. Dieſes Geſetz iſt, daß man, um die Natur und Eigenſchaft eines Satzes zu verändern, ein oder ein paar Intervallen aus ſelbigem mit Hülfe der Viertheilstöne dergeſtalt verändern muß, daß die vorige Progreßion dieſer Intervallen dadurch gänzlich aufgeho-

gehoben, und eine ganz entgegengeſetzte eingeführet wird. Folgende Vorſtellung wird meinen Sinn deutlich machen.

b	b	a	gis		b	b	a	gis
f	f	f	e	anſtatt	f	f	f	e
d	dis	dis	e		d	es — dis	dis	e

Man applicire dieſes auf die übrigen Sätze.

5) Der weiche übermäßige Dreyklang, z. E. g b dis. Mit eben dem Glaubensauge, als ich die beyden vorhergehenden Dreyklänge bey 3) und 4) betrachtet habe, betrachte ich auch dieſen. Weil ich aber die vorigen beyde nur wegen der verminderten Sexte, und nicht wegen der übermäßigen Terz angeführet habe; dieſes letztere Intervall aber, um der verminderten Sexte einige Geſellſchaft zu verſchaffen, in meiner Intervallenliſte oben aufgeführet worden iſt: ſo muß ich nothwendig Ehren halber zeigen, auf was für eine Art ſich dieſes verteufelte Intervall zur Noth in der Harmonie gebrauchen läſſet. Denn die Art, wie es bey den vorhergehenden beyden Dreyklängen vorkömmt, iſt, nach meinem Gefühle etwas gezwungener, als wie es allhier vorkommen wird. Dort iſt nemlich die übermäßige Terz gegen den Baß vorhanden. Hier aber erſcheinet dieſes Intervall nur in den Mittelſtimmen, zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme, wie man bey No. 1. ſiehet. Wenn man die beyden höchſten Stimmen verwechſelt, wie bey No. 2. ſo findet man das Intervall der verminderten Sexte in den Mittelſtimmen.

No. 1.

d	dis —		e
b	b	a	gis
g	g	f	e

No. 2.

b	b	a	gis
d	dis —		e
g	g	f	e

Man erinnere ſich allhier der enharmoniſchen Verwechſelung der Intervalle, nach folgender Anweiſung:

d	es — dis	dis	e
b	b	a	gis
g	g	f	e

Anmer-

Anmerkung.

Es iſt annoch ein gewiſſer aus der verminderten Terz und reinen Quinte beſtehender Dreyklang, z. E. gis b dis möglich. Ich übergehe ihn aber, weil ich noch von Sätzen mit der verminderten Octave und übermäßigen Prime zu handeln habe, ohne welche Fux, Sebaſt. Bach und Händel componirt, und zwar vortreflich componirt haben.

§. 28.

Ohne Zweifel hätte man ſich begnügen können, die übermäßige Prime, und die verminderte Octave in den Mittelſtimmen und im Durchgange zu gebrauchen, ſo wie etwann bey fig. 3. und 4. Tab. III. Allein man iſt niemahls zufrieden. Dem ſtets mit neuen Entdeckungen beſchäftigten Geiſte war der Bezirk dieſer Intervallen zu enge. Er ſuchte ihn weiter auszudehnen, und fand, daß es möglich wäre, dieſe Intervalle gegen den Baß und im Anſchlage zu gebrauchen. So ſehr das Ohr darüber ſeufzete, ſo drang der gemachte Verſuch durch, und ſeit der Zeit wurde kein Tonſtück für guſtuöß gehalten, wo nicht wenigſtens eins von dieſen Intervallen vorkam.

§. 29.

Wie die übermäßige Prime im Anſchlage und gegen den Baß vorkomme, ſiehet man aus den Exempeln bey fig. 5. und 6. Tab. III. Man mag das Ding einen Vorſchlag, oder wie man will nennen, ſo iſt die Wirkung davon, in Anſehung der Harmonie, allezeit einerley. Das Exempel bey fig. 6. Tab. III. läſſet ſich ohne Zweifel aus der bey der folgenden fig. 7. befindlichen enharmoniſchen Vorſtellung am beſten erklären. Im Durchgange gegen den Baß iſt dieſes Intervall endlich bey fig. 8. Tab. III. zu ſehen.

§. 30.

In den vorigen Exempeln iſt die übermäßige Prime mit dem groſſen harmoniſchen Dreyklang verbunden. Hier kommt eines, wo es mit dem Sextquartenſatze zuſammengeſetzet wird. Man ſehe fig. 9. Tab. III. Ich entlehne das Exempel aus unſers Herrn C. P. E. Bachs Anleitung zum Generalbaſſe, ſo wie verſchiedene andere daher ſind.

§. 31.

So wie die übermäßige Prime zu ihrer Reſolution über ſich ſteiget: ſo gehet die **verminderte Octave** zu gleichem Endzwecke hierunter. Man findet ſelbige bey fig. 10. Tab. III. mit dem großen Dreyklange, und bey fig. 11. mit dem Sextenaccorde verbunden. Sie iſt, wie man bemerket, allhier ſowohl im Anſchlage, als auch im Durchgang, aber wie billig, im erſten Falle vorbereitet anzutreffen. Das merkwürdigſte Exempel iſt bey fig. 12. wo die **verminderte Octave** mit der **verminderten Sexte** gepaart erſcheinet. Dieſes Verfahren läſſet ſich indeſſen, nach Anleitung der fig. 13. enharmoniſch erklären.

§. 32.

Die Sätze der übermäßigen Prime und verminderten Octave, in ihrem Umfange betrachtet, ſind Sätze, die man nicht anders als **diſſonirende Vierklänge** (*) benennen kann. Wenn die diſſonirenden Dreyklänge, der Verſchiedenheit einzelner Terzen und Quinten ihr Daſeyn zu danken haben: ſo entſtehen dieſe diſſonirende Vierklänge hingegen aus der Verſchiedenheit zwoer Töne auf den Stuffen der Prime, Terz, Quinte oder Octave. Ich bin weit entfernt alle in dieſem Punct mögliche harmoniſche Verbindungen zu unterſuchen, (davor bewahren mich die keuſchen Muſen!) ſondern will nur bey denen bleiben, die im vorhergehenden 29. 30. und 31. §. vorgekommen ſind. Dieſe aber ſind

1) **ein aus der übermäßigen Prime, der großen Terz und Quinte beſtehender Vierklang**, z. E. c cis e g. Die Stuffe, auf welche die beyden verſchiedene Töne treffen, iſt die Grundſtuffe des Dreyklanges. Weil aber die beyden Töne ſich in dieſer Lage nicht gehörig ausdehnen können: ſo geſchieht es, daß die übermäßige Prime um eine Octave erhöhet wird, als c e g cis. Daher kömmt der Nahme der übermäßigen Octave. Im §. 29. hat man dieſen Vierklang auf dreyerley Art gebraucht gefunden.

2) ein

(*) Wenn in einem con- und diſſonirenden Dreyklang ein Intervall verdoppelt wird, ſo entſteht dadurch, genau zu ſprechen, kein con- oder diſſonirender Vierklang, ſondern ein **verdoppelter con- oder diſſonirender Dreyklang**. Ein conſonirender Vierklang erfordert vier von einander ganz unterſchiedene Stimmen, und iſt nicht möglich; der diſſonirende Vierklang aber iſt möglich, wie die Erfahrung lehret.

2) Ein aus der großen Terz, reinen und übermäßigen Quinte beſtehender Vierklang, z. E. f a c cis. Auf dieſen Stammſatz gründet ſich das im §. 30. vorgekommene Exempel.

3) Ein aus der kleinen Terz, falſchen Quinte und verminderten Octave beſtehender Vierklang, z. E. cis e g c. Dieſen Satz findet man zum Anfange des §. 31.

4) Ein aus der kleinen und großen Terz, und reinen Quinte beſtehender Vierklang, z. E. a c cis e. Auf dieſen Stammſatz gründet ſich das zweyte im §. 31. von der verminderten Octave, in einem Sextenſatze, vorkommende Exempel.

5) Ein aus der kleinen und großen Terz und falſchen Quinte beſtehender Vierklang, z. E. h d dis f. Aus dieſem Stammſatze fließt der Sextenaccord mit der verminderten Octave im §. 31. fig. 11. Tab. III. über der Baßnote dis.

6) Ein aus der großen und übermäßigen Terz und reinen Quinte beſtehender Vierklang, z. E. b d dis f. Auf dieſen Stammaccord gründet ſich der Sextenſatz im §. 31. fig. 12. Tab. III.

§. 33.

Wie mancher Muſiker wird bey den Stammaccorden der übermäßigen Sextenſätze ꝛc. geſchmunzelt haben, der nicht geglaubt hat, daß die Sätze mit der übermäßigen Prime und verminderten Octave einen noch bizarrern Urſprung hätten? So iſts. Wir practiſiren und informiren mehrentheils getroſt darauf loß, ohne mit dem Zuſammenhang und der Ordnung der harmoniſchen Verbindung bekannt zu ſeyn, und folglich außer Stande, ſie andern bekannt zu machen. Es wurde mir vor einiger Zeit ein gewiſſes Mſ. eines auswärtigen Tonkünſtlers, vom Generalbaße, von jemanden gezeiget, wo die Ordnung der Accorde durchs Loos der Würfel entſchieden zu ſeyn ſchien. Iſt es möglich, daß es bey den itzt in allen übrigen Künſten und Wiſſenſchaften ſo aufgeklärten Zeiten ſolche unordentliche Köpfe in der Muſik geben kann?

IV. Abſatz.

Vom Septimenaccord und deſſen Umkehrungen.

§. 34.

Wenn man ſich erinnert, wie der Septimenaccord entſteht, nemlich, wenn dem harmoniſchen Dreyklang eine Terz aufwärts hinzugefüget wird: ſo ſiehet man nicht nur, daß er aus der Terz, Quinte und Septime beſtehen muß, ſondern man ſiehet auch dadurch alle verſchiedene Gattungen des Septimenaccordes mit einmahl ein. Man wird nemlich ſogleich merken, daß ſowohl den con- als diſſonirenden Dreyklängen eine Terz hinzugefüget werden könne. Es mag aber der daher entſpringende vierſtimmige Septimenſatz beſchaffen ſeyn wie er will, ſo entſtehen aus der Umkehrung deſſelben keine andere als folgende drey vierſtimmige Sätze, bey welchen ich den Septimenſatz g h d f zum Grundaccorde ſetze:

1) ein Sextquintenaccord, beſtehend aus Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz in den Baß geſtellet wird, als h d f g
2) ein Terzquartenaccord, beſtehend aus Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte in den Baß geſtellet wird, als d f g h; und
3) ein Secundenaccord, beſtehend aus Secunde, Quarte und Sexte, wenn die Septime in den Baß geſtellet wird, als f g h d.

Man ſehe Tab. I. fig. 31. 32. 36. ferner Tab. II. fig. 28. (a) (b) (c) (d).

§. 35.

Die Signatur des Septimenaccordes iſt eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords 4 und 3, und des Secundenaccords eine 2. Es werden dieſen Ziffern aber nicht allein die nöthigen Verſetzungszeichen, ſondern noch mehrere Ziffern, jedem Accorde aus ſeinem Umfange, hinzugefüget, wenn es die Modulation und andere Umſtände erfordern.

§. 36.

In denjenigen Septimenaccorden, die aus conſonirenden Dreyklängen ihren Urſprung genommen, iſt nichts mehr als die einzige Septime

 als

als Hauptdiſſonanz vorhanden, die alle Aufmerkſamkeit erfordert. Hingegen geſellen ſich in den andern Arten von Septimenſätzen, nemlich denjenigen, die aus diſſonirenden Dreyklängen entſpringen, zu dieſer Hauptdiſſonanz Nebendiſſonanzen. In den dreyen aus der Umkehrung des Septimenſatzes entſtehenden Accorden, und zwar 1) im Sextquintenaccorde ſtellet die Quinte; 2) im Terzquartenaccord die Terz; und 3) im Secundenaccord die Prime oder der Baßton die Hauptdiſſonanz des Stammaccordes vor.

§. 37.

In der Praxi werden nicht mehr als gewiſſe Sorten von Septimenaccorden, mit den dazu gehörigen Umkehrungen, für gültig und brauchbar erkennet. Von einigen andern Septimenaccorden nimmt man weiter nichts, als dieſe oder jene Umkehrung, oder ſonſt abgeleitete Harmonie an. Es hat mit denſelben eben die Bewandtniß, als mit gewiſſen unnützen Dreyklängen. Der Sitz der Septimenſätze wird übrigens durch den Sitz der Dreyklänge, von welchen ſie entſtanden, beſtimmt.

§. 38.

Die gültigen Septimenſätze ſind:

1) Der aus dem großen Dreyklang und der kleinen Septime beſtehende, z. E. g h d f. Man nennet ihn zum Unterſcheide der andern den Septimenaccord der Dominante, weil er ordentlicher Weiſe auf ſelbiger ſeinen Sitz hat.
2) Der aus dem kleinen Dreyklang und der kleinen Septime beſtehende, z. E. d f a c, oder e g h d, a c e g.
3) Der aus dem großen Dreyklang und der großen Septime beſtehende, z. E. c e g h, oder f a c e.
4) Der aus dem verminderten Dreyklang und der kleinen Septime beſtehende, z. E. h d f a.
5) Der aus dem verminderten Dreyklang und der verminderten Septime, z. E. gis h d f. Sein Sitz iſt die characteriſtiſche Tonſeyte des Moltons. Tab. I. fig. 32.

Von dieſen gültigen Septimenaccorden ſind ebenfalls alle Umkehrungen gültig.

§. 39.

Was es mit den folgenden vier Septimenſätzen und ihren Umkehrungen für eine Bewandtniß hat, iſt bey jedem angezeiget.

1) Der aus dem vergrößerten Dreyklange und der großen Septime, z. E. c e gis h, Tab. II. fig. 30. der ſeinen Sitz auf der Mediante einer Moltonart hat, wird gebraucht; von ſeinen Umkehrungen aber nur der Sextquintenſatz e gis h c, wiewohl ſelten, und nur vornemlich in einem Orgelpunct auf der Dominante eines Moltons; und hernach der Secundenſatz h c e gis auf der zweyten Tonſeyte einer weichen Tonart, wiewohl ebenfalls ſelten.

2) Der aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, z. E. h dis f a. Tab. II. fig. 29. Dieſer wird gar nicht, und nichts als der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, z. E. f a h dis, von ihm gebraucht. Tab. I. fig. 33. Der Septimenaccord iſt in dieſem Schemate e gis b d.

3) Der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. E. dis f a c, wird ſo viel als gar nicht; ſeine erſte Umkehrung aber, d. i. der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, f a c dis, deſto mehr gebraucht. Tab. I. fig. 34. 35. Der Septimenſatz iſt hier gis b d f.

4) Der aus dem kleinen Dreyklang und der großen Septime, z. E. a c e gis, der nirgends als auf der Prime einer weichen Tonart Statt findet, und ſich von allen vorhergehenden wegen ſeines Tractaments unterſcheidet, wird ſelten, und ſeine Umkehrungen werden gar nicht gebraucht. Er iſt bloß wegen des durch das Unterſetzen einer Terz von ihm entſtehenden übermäßigen Nonenaccordes, z. E. f a c gis, zu merken, obgleich dieſer Nonenſatz ebenfalls ſelten vorkömmt, und andere Sätze an ſeine Stelle gebraucht werden.

Alle übrige mögliche Septimenſätze ſind für die Praxin und mein Handbuch ganz unnütze Septimenſätze. Was von den vorhergehenden Septimenaccorden und ihren Umkehrungen geſagt iſt, iſt übrigens alles von der ordentlichen Praxi zu verſtehen.

§. 40.

Jeder Septimenſatz, und vermittelſt der Umkehrung von ihm entſtehender Accord kann ſechsmahl gegen den Baß verſetzet werden, nemlich dreymahl in enger, und dreymahl in zerſtreuter Harmonie. Die Probe kann ein jeder ſelber machen. Man erinnere ſich allhier der Verſetzungen des Dreyklanges, von Seite 36.

§. 41.

Wer mit dem Septimenaccorde umzugehen weiß, und ſein Tractament in Abſicht auf die Vorbereitung und Auflöſung verſteht, der weiß auch mit dem Sextquinten- Terzquinten- und Secundenaccord umzugehen. Wir wollen indeſſen von jedem Satze annoch beſonders reden.

§. 42.

Wegen des **Septimenaccordes** iſt zu merken:

1) Daß man, durch Veranlaſſung gewiſſer Modulationen und Fortſchreitungen (*) im **vierſtimmigen Satze**, öfters die Quinte wegläſſet, und dafür die **Octave** nimmt; oder daß man die Quinte wegläſſet, und dafür die **Terz verdoppelt**, ausgenommen in dem Septimenaccorde der Dominante, wo die verdoppelte Terz auf einer Seite eine übermäßige Quarte, und auf der andern eine verminderte Quinte, und alſo ohne Noth zu viele Nebendiſſonanzen, obgleich nur zwiſchen den Mittelſtimmen, in den Satz bringen würde.
2) Daß man die Septime **dreyſtimmig** mit der Terz allein; oder, jedoch nur bey liegendem Baſſe, mit der Quinte allein brauchet.
3) Die **Septime** muß in eben derſelben Stimme, da ſie vorgebracht wird, **vorbereitet und aufgelöſet** werden. Dieſe Vorbereitung und Auflöſung trift das oberſte Ende der Septime, z. E. c in d-c, weil ſelbiges die Diſſonanz enthält. Sowohl das eine als das andere kann mit nichts als conſonirenden Intervallen geſchehen, das iſt, mit der reinen **Quinte**, conſonirenden **Terz** oder **Sexte**. Die **Octave** iſt von der Auflöſung der **Septime**, regelmäßiger Weiſe auszuſchließen, weil dadurch **verdeckte Octaven**, und beym Durchziehen des Baſſes, gar offenbare Octaven entſtehen. Die Auflöſung geſchicht entweder auf- oder abwärts. **Abwärts** um einen

(*) Z. E. Wenn eine Gefahr zwoer Quinten da iſt; wenn die Quinte des Septimenſatzes falſch, und kein Platz zur Auflöſung da iſt ꝛc.

einen Grad müſſen alle große, kleine und verminderte Septimen, die in den im §. 38. und 39. verzeichneten Septimenaccorden vorkommen, aufgelöſet werden; ausgenommen die zu allerlezt vorkommende und mit dem kleinen Dreyklang verbundne große Septime auf der Prime einer Moltonart, z. E. a c e gis, als welche einen Grad aufwärts geht, wenn ſie vorkommen ſollte. Exempel zur Erläuterung unter ſich gehender Septimen findet man bey fig. 1. 2. und 3. Tab. II. Man kann den zweyten Theil dieſes Handbuches hievon weitläuftig nachleſen. Die Ausnahmen wider die Verbindlichkeit der Vorbereitung und Auflöſung werden nach und nach in der Folge vorkommen. Wenn in folgendem Exempel:

e	e	d	d
	c	c	h
	a	fis	g
	Fis	A	G

die Septime auf die Quarte herabgehet: ſo iſt zu merken, daß fürs erſte der Terzquartenaccord a fis c d für den Sextquintenſatz fis a c d ſtehet; und fürs andere kann man das Exempel folgendermaſſen erklären:

e	e	d	d	d
	c	—	c	h
	a	—	fis	g
	Fis	—	A	G

Drittens hat es mit der Quarte im Terzquartenaccord eine andere Beſchaffenheit, als mit der Quarte im Sextquartenaccorde, wie man in der Folge ſehen wird.

4) Es ſind zween Fälle, worinnen die Septime unvorbereitet zum Vorſchein kommen kann. Der erſte Fall iſt, wenn man eine Diſſonanz in die andere auflöſet. Es geſchicht dieſes aber nur in der galanten Schreibart. Man ſehe folgende Exempel.

No. 1.

a	a	g	f	e
f	f	e	d	c
e	h	c	d	g
F	G	A	H	C

No. 2.

	h	c
	g	a
f	f	e
	G	Fis

Bey

Bey No. 1. ſteiget nicht nur die None; wovon aber hier nicht eigentlich die Rede iſt, auf eine Septime; ſondern auch die Septime auf die verminderte Quinte herab. Dieſer Fall läſſet ſich am beſten aus der **Verbeißung** oder **Auslaſſung** einer **nachſchlagenden Harmonie**, in welche die None und Septime reſolviren ſollten, erklären, wie man aus dem Schemate bey No. 3. ſiehet. Bey No. 2. gehet die Septime auf eine andere Septime herab. Hier findet die vorige Erklärung ebenfals ſtatt, wie man nach Anleitung folgender No. 4. ſiehet, ob man gleich auch das Ding, wie bey No. 5. betrachten kann. Alsdenn hat die Septime fis-e bey No. 2. **anticipiret.**

	No. 3.						No. 4.				No. 5.		
a	a	g	g	f	f		h	c	c		h	c	—
f	f	—	e	—	d		g	g	a		g	g	a
c	h	—	c	—	d	cet. f‿	f	e	e	oder f	f	e	—
F	G	—	A	—	H		G	—	Fis		G	G	Fis
							1/8	1/8	1/4		1/4	1/8	1/8

Der **zweyte Fall** der **unvorbereiteten Diſſonanzen** findet nur bey gewiſſen Septimen und davon abſtammenden Sätzen, in der galanten Schreibart Statt. Dieſe Septimenaccorde ſind **erſtlich**, der **Septimenaccord der Dominante**, z. E. g h d f in C dur; und **zweytens** und **drittens** die mit dem **verminderten Dreyklange** verbundne **kleine** und **verminderte Septime**, z. E. h d f a, und gis h d f. In der gearbeiteten Schreibart müſſen hingegen alle dieſe Septimenſätze gehörig vorbereitet werden, und ſelbſt in der galanten Schreibart iſt es, bey gewiſſen harmoniſchen Folgen gut, daß, wenn auch das oberſte Ende der Septime nicht vorbereitet wird, man wenigſtens den unterſten Theil derſelben vorhergehen läſſet. Der freye Anſchlag der verzeichneten Diſſonanzen hebet indeſſen im geringſten nicht die Verbindlichkeit der Auflöſung auf, und ſelbiger kann in verſchiedenen Fällen als eine **Anticipation** oder **Vorausnahme** einer **nachſchlagenden Septime** erkläret werden. So muß z. E. das Exempel bey Tab. III. fig. 34. ſo wie bey fig. 35. verſtanden werden.

Die

Diejenigen irren ſich, die in dem freyen Anſchlage dieſer Septimenſätze eine Vorbereitung finden wollen, indem ſie z. E. in nachſtehender Folge

cis	c
a	d

nur bloß auf die Stuffe, worauf c und cis ſteht, und nicht auf die Gröſſe der Stuffe Acht haben. So lange c und cis nicht einerley iſt, ſondern um einen chromatiſchen halben Ton differiret: ſo lange kann nicht c mit cis vorbereitet werden. Wenn cis für c ſtehen könnte, ſo müßte a cis e auch für a c e gebraucht werden u. ſ. w.

5) Die Septime kann in einem gewiſſen Falle ohne Reſolution gebraucht werden. Dieſer Fall iſt, wenn der Baß ſtuffenweiſe ſteigt oder fällt, z. E.

	7	6			6	7	8
c	d	e	f	f	e	d	c

Man verdoppelt in dieſem Satze die Prime, oder die Terz, wenn man die Quinte wegläſſet.

Hier kömmt der oberſte Terminus der Septime, ehe er als diſſonirend gehöret wird, conſonirend vor, und verwandelt ſich wieder, nachdem er als diſſonirend gehöret worden, in eine Conſonanz. Auf ſolche Art gebrauchte Septimen werden insgemein, obwohl irrig, durchgehende Septimen genennet. Denn ſie heißen mit ihrem wahren Nahmen ſtillſtehende oder nicht reſolvirende Septimen. Sie gehören zwar ihrem Urſprunge nach nicht eigentlich in dieſen Abſatz. Unterdeſſen kann man ſie gelegentlich mitnehmen. Durchgehende oder nachſchlagende Septimen ſind, welche nach einer Hauptharmonie auf dem liegenbleibenden Baßtone vorkommen, und eine bloße Nebenharmonie machen, als;

8 7	3
g	c

6) Bey dem Vorbereiten und Auflöſen der Septime iſt, ſo wie bey einer jeden andern Diſſonanz, regelmäßiger Weiſe, in Acht zu nehmen, daß das Vorbereiten in Arſi, das Anſchlagen in der folgenden Theſi, und das Auflöſen wieder in Arſi geſchehen muß, z. E. fig. 3. Tab. II. Doch kann die Auflöſung auch mit einer nachſchlagenden Note in der zergliederten Theſi geſchehen, ohne den eigentlichen ſchlimmen Tacttheil zu erwarten, z. E.

c	c h	d	‖		c	c h		
g	f	f		anſtatt	g	f f		
e	d	h			e	d d		

In einer Kette von Bindungen, worinnen in zwoen Stimmen Bindungen vorkommen, findet in Abſicht auf die Regel von der Vorbereitung, dem Anſchlage und der Auflöſung, eine Ausnahme Statt, jedoch nur bey der zuletzt, und nicht bey der zuerſt erſcheinenden Bindung. Man ſehe das zweyte Schema bey fig. 1. Tab. II. Die zuerſt kommende Bindung iſt allhier in der Oberſtimme, und fänget mit der Septime g - f, regelmäßig an. Die zweyte Bindung iſt allhier im Tenor, und fänget mit der Septime c - h, der gemachten Ausnahme zu Folge an. In der galanten Schreibart haben alle drey Arten von Septimenſätzen, die unvorbereitet erſcheinen können, z. E. d fis a c, h d f a, und gis h d f, die Erlaubniß, ſich in jedem Tacttheile, wo ſie wollen, hören zu laſſen.

7) Es iſt oben geſagt worden, daß wer das Tractament der Septime verſteht, auch mit den umgekehrten Sätzen derſelben umzugehen weiß. Man ſehe zur Erläuterung folgendes Exempel:

f	f	e	‖	f	f	e	‖	f	f	e	‖	d	h	c
d	h	c		d	d	c		d	h	c		a	g	g
a	g	g		a	g	g		a	g	g		d	d	e
D	G	C		D	H	C		D	D	E		F	F	E

Septimenſatz. Sextquint. Satz. Terzquartenacc. Secundenacc.

8) Die kleine Septime kann vor ihrer Auflöſung zu einer verminderten; und die große zu einer kleinen werden, wenn der Baß um einen chromatiſchen halben Ton ſteiget, z. E.

f	f —	e	‖	h	h —	a		
d	g gis	a		g	c cis	d		

9) Die Auflöſung wird öfters durch eingeſchobne Sätze aufgehalten, z. E.

h g

h	h	a	c	c	h	‖	c	c	—	—	h
g	g	fis	a	a	g	‖		fis	g	a	d
Cis	D	—	Dis	E	—	‖		d	e	fis	G

10) So lange die Septimenharmonie zum Grunde liegt, iſt es der Stimme, die die Septime hat, erlaubt, ein ander Intervall aus dem Umfange des Septimenaccordes, nach dem Anſchlag der Septime, im Durchgang zu berühren, bevor man die Diſſonanz aufloͤſet, z. E.

g	g	c	f	f	h	e	cet.
e	a	—	d	g	—	c	

Man nennet dieſes Verfahren eine **Zergliederung der diſſonirenden Harmonie.**

11) Die Septimenharmonie kann im galanten Styl in einen von ihr entſtehenden Accord verwandelt, und alsdenn aufgeloͤſet werden, als:

f	f	f	e
d	d	d	c
h	g	g	g
g	H	C	—

Man nennet dieſes Verfahren eine **Verſetzung der diſſonirenden Harmonie vor der Aufloͤſung.** Das zweyte Exempel von der Anmerkung bey 9) gehoͤret auch hieher.

12) Wenn man die Diſſonanz nicht in derjenigen Stimme aufloͤſet, in welcher ſie angeſchlagen worden, ſo heißet man dieſes die **Aufloͤſung verwechſeln.** Dieſes kann auf dreyerley Art geſchehen, wie ich nach Anleitung folgender Exempel zeigen werde.

No. 1.				‖	No. 2.				‖	No. 3.		
f	d	h	c	‖	f	h	d	g	‖	g	g	a
d	h	f	e	‖	g	—	f	e	‖	d	c	c
G	—	—	C	‖					‖	H	A	fis

Bey No. 1. bleibt das Fundament, und es werden nichts als die Oberſtimmen, unter ſich verwechſelt. Wider dieſe Art der verwechſelten Aufloͤſung im galanten Styl iſt nichts einzuwenden.

Bey No. 2. wird die Geſtalt des diſſonirenden Satzes veraͤndert, und zwar allhier aus dem Septimenſatze ein umgekehrter Secundenſatz gema-

chet, ehe die Aufloͤſung erfolget. Auch hierwider iſt in der galanten Schreibart nichts einzuwenden.

Aber die Art der verwechſelten Aufloͤſung bey No. 3. iſt grundfalſch und unregelmaͤßig, es mag ſie brauchen wer ſie will. Reine Setzer verbeſſern dieſen Satz durch eine nachſchlagende aufloͤſende Note folgender geſtalt, wenn auch die Ziffern des G. B. das Gegentheil ſagen.

g	g	fis	a
d	c	—	c
H	A	—	fis

13) Die Aufloͤſung pflegt oͤfters im galanten Styl, jedoch nur in denen des freyen Anſchlages faͤhigen Septimenſaͤtzen, verſteckt zu werden. Soll ſie zu Gehoͤr kommen, ſo muß der Generalbaß geſpielet werden. Man ſehe folgendes Exempel:

Generalbaß.

f h	c	‖	h	c
G —	a	‖	f	e
			d	c
			G	A

§. 42.

Wir kommen nach unſern Anmerkungen uͤber den Septimenaccord, zu dem davon abſtammenden Sextquintenaccord, in Abſicht auf welchen zu merken iſt:

1) daß die Quinte in dieſem Accorde die Septime des Stammaccordes vorſtellet und diſſoniret. Sie muß alſo vorbereitet und aufgeloͤſet werden. Doch kann ſie, wenn ſie vermindert iſt, (in welchem Falle der Sextquintenaccord entweder von dem Septimenaccord der Dominante, oder von dem verminderten Septimenaccorde herſtammet,) in der galanten Schreibart unvorbereitet erſcheinen. Wie es aber bey denen des freyen Anſchlages faͤhigen Septimenaccorden gut iſt, wenn der Baß ſchon lieget, ſo iſt es bey den Sextquintenaccorden von dieſer Art gut, wenn die Sexte ſchon vorhanden iſt. Die Quinte richtet ſich uͤbrigens in ihrer Aufloͤſung nach der Septime, von welcher ſie herſtammet, und gehet einen Grad unter ſich, wenn ſolche unter ſich geht.

2) Wenn er dreyſtimmig gemacht werden ſoll, ſo muß nothwendig die Terz wegbleiben; denn ſobald die Sexte oder Quinte wegge-

laſſen

laſſen wird, ſo iſt keine Spur vom Sextquintenſatze mehr da. In vierſtimmigen Orgelpuncten wird die Terz ebenfalls ausgelaſſen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt. Herr Bach bedienet ſich zur Vorſtellung des Sextquintenaccords von dieſer Art des telemanniſchen halben Bogens über der Signatur 6 und 5 des Satzes.

2) Man findet manchesmahl in Compoſitionen, die nicht im ordentlichen vierſtimmigen Satze gedacht ſind, ungeſchickte Bezifferungen, wo man, durch Verdoppelung der Prime mit der Octave, den Sextquintenaccord fünfſtimmig machen muß, um nicht wider die Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen zu fehlen. Herr Bach hat ſich die Mühe gegeben, einige Exempel davon zuſammen zu tragen, die ich hieher ſetzen will, als:

```
  No. 1.                 No. 2.             No. 3.          No. 4.
      8                                                  || 6   b9 8
      6 6           ||       6        ||  6*       ||  5   7 —   |
6 | 9 5 4 *  |      ||  6 |  5 7 | 3  ||  5    | 76 || b |  *     |
c | d d e e  |  a   ||  e |  f g | c  ||  h    | c  || g |  a     | d
```

In einem regelmäßigen vierſtimmigen Satze muß allhier bey No. 1. zu dem zweyten d nicht der Sextquinten- ſondern entweder der ſimple Sextenſatz oder Dreyklang genommen werden. Bey No. 2. muß die Septime zu g nicht in den Anſchlag, ſondern in den Durchgang kommen, nemlich 87. Bey No. 3. muß das c nicht mit 7, ſondern mit der None und der übermäßigen Quinte ꝛc. bezeichnet werden; und bey No. 4. muß die Septime von a wegbleiben, und nichts als None, Quinte und Terz gemachet werden.

Es fällt mir bey dieſer Gelegenheit ein anderes böſes Exempel ein, nemlich das folgende:

```
 3       6 7     6
 -     | 5 3   | 5
 4   d | f g c | e f cet.
```

Wer dieſes folgender maßen accompagniren wollte,

```
       d | d d                     d | c h
No. 1. a | c h  cet. oder No. 2.  a | a f
       f | a f                     f | d d
       D | F G                     D | F G
```

der würde bey No. 1. zwiſchen dem Alt und Baſſe heßliche Quinten machen, und bey No. 2. würde er in die Diſſonanzen hineinplumpen, ohne ſie gehörig vorbereitet zu haben. Wie iſt dem Dinge nun zu helfen, wenn ein ſo irregulärer Satz vorkömmt? Entweder muß man das Accompagnement fünfſtimmig machen, oder man muß, wenn es vierſtimmig bleiben ſoll, mit einigen Stimmen künſteln, und pitzeln, und um eine folgende Diſſonanz zu vorbereiten, in dem vorhergehenden Griffe, eine Stimme aus ihrer Stuffe auf- oder abwärts gehen, und nachſchlagen laſſen. Bey allem dieſen aber kommt nichts gutes heraus, indem der Satz ſchon in ſich nichts tauget.

4) So wie man **ſtillſtehende Septimenſätze** hat, ſo hat man auch **ſtillſtehende, oder nicht reſolvirende**, insgemein, obwohl irrig, genannte **durchgehende Sextquintenaccorde**. Wenn ſelbige in dreyſtimmigen Aufſätzen vorkommen, ſo läſſet man die Terz weg, z. E.

g	g	g	g	g	g	g	g	
c	h	a	g	e	d	c	h	
e	d	c	h	e	h	a	g	

Da ſowohl in dem ſtillſtehenden Septimen- als ſtillſtehenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ein Orgelpunct herrſchet, und zwar in den dreyen erſtern ein umgekehrter oder verſetzter: ſo gehören ſie in Abſicht auf ihre Abſtammung, im geringſten nicht in dieſes Capitel, ſondern in das von den unterſchobnen Accorden. Wir werden ſie alſo an einem andern Orte noch einmahl bekommen, und ich will erinnern, daß ſie allhier nur gelegentlich angeführet werden. Einige Componiſten bedienen ſich dieſes ſtillſtehenden Sextquintenaccordes bey Halbſchlüſſen.

5) Was in dem vorhergehenden §. 41. bey 6) 8) 9) 10) 11) 12) von der Vorbereitung der Septime in Arſi ꝛc. ingleichen von der Verwandlung der Diſſonanz in eine andere Klanggröße aus eben derſelben Stuffe; ferner von der Aufhaltung der Auflöſung, von der Zergliederung der diſſonirenden Harmonie, von der Verſetzung derſelben von der Auflöſung, und von der erlaubten Verwechſelung der Auflöſung geſaget worden iſt, gilt alles mit gehöriger Application vom Sextquintenaccorde. Wie ferner der freye Anſchlag ge-

wiſſer Septimenſätze durch die Anticipation einer nachſchlagenden Note erkläret wird: alſo muß eben dadurch der freye Anſchlag gewiſſer Sextquintenſätze erkläret werden. Alſo iſt No. 1. wie No. 2. in folgenden Exempeln zu verſtehen.

```
        6       6    6
No. 1.  5  | 4*  5b 4 5b     No. 2.  65 | *   65b 3   65b
       gis | g  fis f e             gis | a g fis  g f e
```

6) Wegen des Sextquintenaccords, worinnen die Sexte übermäſſig iſt, merke man, daß die Quinte entweder durch eine unumgänglich nöthige Verwechſelung der Partien aufgelöſet werden muß, um keine böſe Quintenfolgen hervorzubringen; oder daß ihre Auflöſung aufgehalten, und ſie vor ihrer Auflöſung in eine Sexte verwandelt werden muß. Das erſtere geſchicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der vollkommene Dreyklang folget, wie bey fig. 54. (a) und (c) Tab. I. Die Exempel bey (b) und (d) taugen nicht. Das andere geſchicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der Sextquartenaccord, oder der Sextſeptimenaccord mit der Quarte folget wie bey fig. 14. Tab. III. Die übermäßige Sexte gehet allezeit zu ihrer Auflöſung einen Grad über ſich, und lieget nicht vorher, außer wenn ſie in dem vorhergehenden Accorde eine große Sexte abgegeben.

§. 43.

Wegen des Terzquartenaccords iſt zu merken:

1) daß die Terz in dieſem Accorde die Septime des Stammaccordes vorſtellet, und diſſoniret. Sie muß alſo vorbereitet und aufgelöſet werden. Doch iſt es allenfalls in der galanten Schreibart genug, wenn nur die Quarte vorherlieget; und der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte, auf der Quarte einer weichen Tonart, kömmt in der galanten Schreibart, öfters auf allen Seiten unvorbereitet vor. In einer Bindungskette findet man unſern Accord bey fig. 2. Tab. II. im zweyten Exempel, wo man ſiehet, daß die Terz allezeit einen Grad unter ſich gehet, ſo wie die Septime, von welcher ſie herſtammet. Was es ſonſten mit der Quarte in dieſem Accorde für eine Beſchaffenheit habe, iſt in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Capit. VIII. geſaget worden.

2) Drey=

2) **Dreyſtimmig** kann dieſer Accord nicht ohne Bedingung gebrauchet werden; denn, wenn man die Terz, das Hauptintervall dieſes Satzes wegläſſet, ſo bleibt ein Sextquartenaccord übrig; und wenn die Quarte weggethan wird, ſo bleibt ein Sextenaccord zurück. Thut man endlich die Sexte weg, ſo bleibt zwar der Character des Terzquartenaccords völlig übrig; aber der Satz klinget zu leer, zumahl wenn die Terz und Quarte zerſtreut liegen, und eine Septime gegen einander machen. Am leidlichſten thut er in dieſem lezten Falle, wenn die Terz und Quarte, in der Weite einer Secunde, dichte neben einander genommen werden. Man kann allhier keinen andern Terzquartenſatz, als den mit der übermäßigen Quarte, auf der vierten Stuffe einer weichen Tonart, ausnehmen, als welcher, in was für einer Lage es ſey, ohne die Sexte, und alſo dreyſtimmig, harmoniſch genug gebraucht werden kann.

3) In dem Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, muß außer der Terz annoch die Sexte aufgelöſet werden; und dieſe leztere gehet, ſo wie in dem ſimpeln übermäßigen Sexten- und hernach in dem übermäßigen Sextquintenaccord, einen Grad über ſich, z. E. wie bey fig. 14. Tab. II. Die elliptiſchen oder catachreſtiſchen Auflöſungen, ſowohl dieſes, als aller übrigen Sätze, haben allezeit eine gewiſſe Figur zum Grunde. Wenn man alſo in dem vorhergehenden Accord, die übermäßige Sexte auf eine Septime heruntergehen läſſet, wie bey No. 1. ſo muß ſolches, wie bey No. 2. erkläret werden, d. i. durch die Anticipation einer nachſchlagenden Septime.

	e	dis	d			e	dis	e — d	
	h	h	h			h	h	h	
No. 1.	gis	a	gis	cet.	No. 2.	gis	a	gis	cet.
	e	f	e			e	f	e	

Man verſtehet durch elliptiſche oder catachreſtiſche Auflöſung eine uneigentliche Auflöſung, die nicht in die Octave, Quinte, Terz oder Sexte geſchicht. Mit dem Vorherliegen der übermäßigen Sexte in dem gegenwärtigen Accorde iſt es wie mit dem übermäßigen Sexten- und Sextquintenaccorde beſchaffen. Sie kann nicht bequem vorherliegen, wenn ſie nicht in dem vorhergehenden Accorde als große Sexte zuvor gebrauchet worden, z. E.

e	dis dis	e
h	h h	h
h	a a	gis
g	fis f	e

4) Was im vorhergehenden §. 42. bey 5) von dem Sextquintenaccord geſaget worden iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung von dem Terzquartenaccord.

5) Es iſt gewiß, daß, ſo wie man aus Urſachen ein dreyſtimmiges Accompagnement zuläſſet, man ebenfalls ein fünf- und mehrſtimmiges zulaſſen kann, und muß. Das fünfſtimmige iſt hauptſächlich bey Bezifferungen und Conſecutionen nöthig, die für den vierſtimmigen Satz ungeſchickt ſind. (Da hier nicht von der Execution die Rede iſt, welche ein weniger oder mehrſtimmiges Accompagnement erfordern kann, ſo haben wir bloß mit harmoniſchen Urſachen zu thun.) Wenn ſich alſo in dem Generalbaſſe zu einem galanten Tonſtücke Fälle finden, wo eine Diſſonanz nicht gehörig vorbereitet oder aufgelöſet werden könnte, wenn man beym vierſtimmigen Accompagnement bliebe, ſo muß man ohne Zweifel das fünfſtimmige brauchen, und z. E. zu dem Ende den Terzquartenaccord mit der Octave des Grundtons verdoppeln, als wie bey fig. 15. Tab. III. Für einen vierſtimmigen Satz iſt allhier zuviel vorhanden, und in ſelbigem müßte es heißen, wie bey fig. 16. Tab. III.

6) Bey dem ſtillſtehenden Terzquartenaccord, davon man bey fig. 17. Tab. III. ein Exempel ſiehet, erinnere man ſich deſſen, was vom ſtillſtehenden Sextquinten- und Septimenſatze geſaget iſt.

7) Es iſt eine gegründete Regel, welche in dem gearbeiteten Satze durchaus alle melodiſche Fortſchreitungen in die übermäßigen Intervalle, es ſey, in welcher Stimme es wolle, verbietet, und dafür die umgekehrte Fortſchreitung in die verminderten Intervalle anweiſet. Nach dieſer Regel muß man für die Fortſchreitung in die übermäßige Quarte, die in die falſche Quinte; anſtatt der in die übermäßige Quinte, die in die verminderte Quarte, u. ſ. w. erwählen, und in der Harmonie muß man, wenn in den Oberſtimmen die Gefahr einer verbotnen Fortſchreitung vorhanden iſt, entweder aus einem Accorde ein Intervall weglaſſen, oder eines verdoppeln, nach Beſchaffenheit der Umſtände. Alſo wer-

den die böſen Progreßionen bey fig. 57. Tab. I. bey fig. 59; und die bey fig. 58. bey fig. 60 verbeſſert. Die galante Schreibart erlaubet nun zwar, in gewiſſen Fällen der Melodie die Fortſchreitung in die übermäßige Secunde, ja wohl gar die in die übermäßige Quarte, jedoch nur in Sologeſängen. Indeßen können in der harmoniſchen Begleitung dazu nirgends, es mag ſeyn in welcher Stimme es wolle, dieſe Fortſchreitungen Statt finden, ein Paar Fälle in Abſicht auf die übermäßige Secunde im dreyſtimmigen Accompagnement ausgenommen; denn im vierſtimmigen, und zumahl im getheilten, iſt dieſe Progreßion leicht zu vermeiden, wenn ſie auch in der Melodie des Sologeſanges vorkömmt. Die beſagten Fälle ſind bey Fig. 18. und 19 Tab. III. zu ſehen. (Das leztere Exempel iſt die Urſache, warum ich Gelegenheit genommen, von der Fortſchreitung in die übermäßige Secunde allhier zu ſprechen.) Wie man dieſe Fortſchreitung im vierſtimmigen Satze mit weniger Veränderung in der Harmonie vermeiden könne, findet man bey Fig. 20. und 21.

§. 44.

Wegen des Secundenaccords iſt zu merken:

1) daß das untere Ende deßelben, und alſo der Baß, die Dißonanz enthält, indem der Stammaccord der Septime allhier auf dem Kopfe ſteht. Es muß alſo der Baß vorbereitet und aufgelöſet werden. Die Auflöſung geſchicht, wenn derſelbe einen Grad unter ſich gehet. Man ſehe Tab. II. Fig. 4. In dem Secundenaccord auf der vierten Tonſeyte, worinnen die übermäßige Quarte iſt, iſt es allenfalls im galanten Satze genug, wenn das obere Ende der Secunde vorherliegt. Dieſes obere Ende hat ſonſten alle mögliche Freyheit in dem Secundenaccorde, indem es verdoppelt werden, und ſich hinbewegen kann, wo es will. Auch die Quarte hat in dieſem Accorde alle mögliche Freyheit, wie man davon in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Cap. VIII. mehrere Nachricht findet.

2) Im dreyſtimmigen Satze und Accompagnement bleibt die Sexte weg.

3) Zwi-

3) Zwiſchen der Secunde und der None iſt der Unterſcheid, daß bey der erſtern das unterſte Ende, und bey der leztern das obere Ende die Dißonanz enthält. Bey der Secunde hat alſo das untere, und bey der None das obere Ende eine gemeßne Fortſchreitung. Hingegen hat das obere Ende einer Secunde, und das untere einer None alle mögliche Freyheit. Dieſes Unterſcheids ungeachtet geſchicht es, daß, gewiße Nonenſätze ausgenommen, alle übrige mit der Secunde vermiſchet werden. Iſt man es einmahl von Jugend auf, dem Schlendrian zu Folge, ſo gewohnt, in den Nonenſätzen, wovon die Rede iſt, die None mit der Signatur der Secunde im Generalbaße vorzuſtellen, oder hält man einer vorhergehenden oder nachfolgenden Signatur wegen, die mit 2, für geſchickter, als die mit 9, welches ſich noch einigermaßen hören läßet: ſo ſollte man dem Zeichen der Secunde wenigſtens ein anderes Zeichen beyfügen, um dadurch das *Scimus* zu erkennen zu geben. Meines Erachtens ſchickten ſich gar bequem ein paar Halbzirkel dazu, womit man die 2 umgeben könnte. Scheint jemanden dieſe Erfindung lächerlich zu ſeyn, ſo iſt es noch lächerlicher, eine None und Secunde mit einander zu vermengen. Ich will diejenigen Nonenſätze, die man mit dem Secundenaccorde vermiſcht, ſo viel deren hieher gehören, anzeigen. Der 1)ſte iſt ein ſtillſtehender unterſchobner Accord, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender Secundenaccord genannt. Es wird unten an ſeinem rechten Orte mehrers davon geſprochen werden. Ich will allhier nur bemerken, daß zu der ſogenannten Secunde nichts als die Quarte im dreyſtimmigen Satze genommen wird. Soll er aber vierſtimmig ſeyn, ſo verdoppelt man den Grundton mit der Octave. Man ſehe Tab. III. Fig. 22. Man bemerke hier zugleich, daß man ſich zur Bezeichnung der Octave der Prime, insgemein der Ziffer 1 in dieſem Falle zu bedienen pflegt. Der 2)te iſt ein übermäßiger Nonenaccord mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte. Man ſehe Tab. II. Fig. 12. wo er der Gewohnheit zu Folge mit 2 bemerket iſt. Da, ſo wie in allen Secundenaccorden, alſo auch in dem übermäßigen Secundenaccord, der unterſte Terminus der Secunde zu ſeiner Auflöſung heruntergehen muß, wie man bey Fig. 23. Tab. III. ſiehet: ſo iſt ohne Zweifel nichts leichter

als den Unterſcheid zwiſchen der Natur der beyden angeführten Sätze einzuſehen. Auch in dem Exempel bey Fig. 24. Tab. III. iſt eine übermäßige None, und keine Secunde vorhanden. Der Nonenaccord, wovon hier die Rede iſt, hat ſeinen Platz auf der Sexte eines Moltons. Der 3)te Accord beſteht aus der großen None, oder irrig ſogenannten Secunde; aus der kleinen Sexte und reinen Quarte, und hat ſeinen Sitz auf der Sexte eines Durtons oder der Prime eines Moltons. Wenn der vorhergehende zweyte Satz, gehörig behandelt, in der ſtrengſten Schreibart gebrauchet werden kann: ſo hat dieſer dritte hingegen nirgends Statt, als in der galanten Compoſition, wo er zum Vorhalte des auf eben derſelben Baßſtuffe nachfolgenden Dreyklanges dienet. Wie aber alle Vorhälte aus der Harmonie erkläret, und in ſelbiger ihren Grund haben müßen: alſo muß auch der Accord, wovon hier die Rede iſt, in der Harmonie ſeinen Grund haben, und aus ſelbiger erkläret werden. Wir werden unten an ſeinem rechten Orte dieſes thun, und allhier nur ein Exempel von ihm geben. Man ſehe alſo fig. 25 u. 26. Tab. III. Der 4)te Accord beſteht aus einer vermeinten kleinen Secunde, die entweder die reine oder verminderte Quarte, und, wenn er vierſtimmig ſeyn ſoll, die kleine Sexte bey ſich hat. Er findet nirgends als auf dem halben Tone der Finalſeyte Statt, wo er zur Aufhaltung des Sextquintenaccords mit der falſchen Quinte gebraucht wird, wie man bey fig. 27. Tab. III. ſiehet. Dieſer ſehr harte Verhalt gehöret nirgends hin als in die galante Schreibart.

4) So wie man durchgehende oder nachſchlagende Septimenſätze hat: ſo hat man auch Secundenaccorde von dieſer Art; und ſo wie der freye Anſchlag gewißer Septimen- und Sextquintenſätze erkläret wird, auf eben die Art muß der freye Anſchlag gewißer Secundenaccorde erkläret werden. Dieſe Secundenaccorde ſind diejenigen, die von dem Septimenaccorde einer Dominante abſtammen. Man ſehe den §. 42. vom Sextquintenaccorde, bey 5) zurück, wo man hieher gehörige Exempel findet. Der in der Bezifferung der Secundenſätze daſelbſt aus Uebereilung beſtehen gebliebene Druckfehler wird von jedermann ohne Mühe zu verbeßern ſeyn.

V. Abſatz.

Vom Nonenaccord und den davon abſtammenden Sätzen.

§. 1.

Der Nonenaccord iſt ſeinem Urſprunge nach fünfſtimmig, und entſteht, wenn einem Septimenaccorde eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. §. 7. gezeiget worden iſt. Er beſteht in ſeinem ganzen Umfange aus der Terz, Quinte, Septime und None, und behält in Anſehung ſeines characteriſtiſchen Intervalls, welches die None iſt, die völlige Fortſchreitung der Septime, aus deren Accorde er herſtammet. (Ich bin begierig zu wißen, wie der Herr Sorge, der aus eitler Luſt zu widerſprechen, und zwar was neues, aber was irriges zu lehren, den Nonenſatz vom Ueberſetzen einer Terz über den Septimenaccord herleiten will, das Tractament der None in Anſehung ihrer Fortſchreitung, d. i. ihrer Vorbereitung und Auflöſung, aus dem von ihm angenommen Septimenaccorde hervorgehen laßen wird. Wenn ich den Ton g unter den Septimenſatz h d f a ſtelle: ſo weiß ich ſogleich, wie die None g — a behandelt werden muß. Nun will ich aber den Ton a über den Septimenſatz g h d f ſtellen. Woher weiß ich da, wie die None g — a behandelt werden muß? Doch dieſes betrift nur die Methode hauptſächlich. Wie ſtehet es aber mit dem Gebrauch der None, vermittelſt weßen ſelbiger überall für ſeinen Stammaccord der Septime geſetzet wird, wie in denen Seite 29. angeführten Beyträgen ꝛc. von mir zur Genüge bewieſen worden? Iſt es drittens nicht lächerlich, ſo wie es der Herr Sorge macht, eine Hauptdißonanz außerhalb den Gränzen der Octave hervorzubringen, ohne ihren Grund innerhalb ſelbigen zu ſuchen? Da viertens nach der Lehre vom Unterſetzen, in allen Orgelpuncten, die nicht verſetzt oder umgekehrt ſind, der tiefſte Ton ein untergeſchobner uneigentlicher Grundton iſt, der bey Sätzen, welche die Gränzen der Octave überſteigen, weggethan werden muß, wenn man den Zuſammenhang der Harmonie erklären will: ſo muß nach der Lehre vom Ueberſetzen in dergleichen Orgelpuncten der höchſte

Ton weggethan werden, um die Einrichtung der harmoniſchen Folgen zu erkennen. Nun gebe ich einem jeden zu überlegen, was für lächerliche Widerſprüche in dieſem Verfahren ſtecken. — Doch genug allhier von dieſer Materie, die ich in meinen angezogenen Beyträgen weitläuftig abgehandelt habe.) Von dem Unterſcheide der None und Secunde iſt in dem vorhergehenden Abſatze, §. 44. bey 3) genug geſaget worden.

§. 2.

Man unterſcheidet den Nonenaccord 1) in den vollen Nonenaccord; 2) und 3) in den Nonenſeptimenaccord mit der Terz oder der Quinte, und 3) in den ſchlechten Nonenaccord.

§. 3.

Der volle Nonenaccord iſt der Nonenaccord in ſeinem ganzen Umfange, beſtehend aus Terz, Quinte, Septime und None. Tab. I. Fig. 37. Die Hauptdiſſonanzen ſind die None und Septime. Da niemahls eine andere als eine kleine oder große None zu dem vollen oder fünfſtimmigen Nonenaccorde genommen wird: ſo löſet ſich ſolche allezeit abwärts. Die Septime gehet entweder mit ihr zugleich, oder erſt in dem folgenden Satze herunter. Beyde Diſſonanzen müſſen gehörig vorbereitet werden. Man ſehe Fig. 28. Tab. III. Wer dieſe Nonenſätze in ihren Stammſätzen der Septime ſehen will, der findet ſelbige bey Fig. 29. Die Septime in dem vollen Nonenaccorde iſt entweder groß oder klein: die Quinte vermindert, rein oder übermäſſig; und die Terz groß oder klein. Die Signatur deſſelben kann nicht anders als mit allen vier Ziffern bewerkſtelligt werden.

§. 4.

Der Nonenſeptimenaccord mit der Terz, iſt ein abgekürzter Nonenaccord ſo wie alle folgenden, und beſteht aus der Terz, Septime und None. Tab. II. Fig. 6. im zweyten Schemate. Seine Signatur beſteht aus der 9 und 7. Der Nonenſeptimenaccord mit der Quinte, Tab. II. Fig. 6. im dritten Exempel, wird als ein etwas leerer Accord nicht leicht anders, als im Falle der Noth gebraucht. Mit der None und Septime hat es eben die Beſchaffenheit in dieſen beyden abgekürzten Nonenſätzen, als in dem vollen, und es finden allhier keine andere Nonen, Septimen, Quinten und Terzen ſtatt, als in dem vollen.

§. 5.

Der ſchlechte oder gemeine Nonenaccord beſtehet aus der Terz, Quinte und None, Tab. II. Fig. 6. im erſten und vierten, und Fig. 7. im erſten und dritten Exempel. Seine Signatur iſt die 9. In dieſem Accorde findet die kleine, große und übermäßige None ſtatt. Mit den Quinten und Terzen bleibt es wie vorhin. Von der übermäßigen None, die einen Grad über ſich aufgelöſet wird, findet man ein Exempel bey Fig. 30. Tab. III. Im dreyſtimmigen Satze bleibet die Quinte aus den Nonenaccorden weg.

§. 6.

Es iſt kein Fehler, die None auf zwo benachbarten Stuffen nahe an ihrem Grundtone zu nehmen, ob es gleich beſſer iſt, wenn man es verhüten kann. Doch muß der Grundton, bey der Auflöſung der None, nicht auf ſeiner Stuffe ſtehen bleiben, ſondern eine Terz oder Sexte ꝛc. herabſteigen.

§. 7.

Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz, nur nicht auf der großen Sexte, noch den beyden Septimen des Moltons. Weder der volle Nonenaccord, noch der Nonenſeptimenaccord von keinerley Gattung, kann auf der Prime eines Tons, er ſey dur oder mol, bequem gemacht werden.

§. 8.

Man bedienet ſich des ſchlechten und auch des Nonenſeptimenaccords in dem galanten Styl öfters auf eine Art, die einem ſtillſtehenden oder unreſolvirenden Nonenaccord ähnlich ſiehet. Aber im Grunde iſt wohl nichts anders als eine bloße Aufhaltung der Reſolution dabey vermacht. Das merkwürdigſte bey der Sache iſt, daß der Nonenaccord ſich bey dieſem Proceſſe in ſeinen Stammaccord der Septime verwandelt. Der Herr Bach iſt der erſte, der, ſo wie viele andere beſondere Gänge, alſo auch dieſe beobachtet hat. Man ſehe Tab. III. Fig. 31. und 32. Von einer andern Art iſt die Aufhaltung der Reſolution des Nonenaccords bey Fig 33. in einem galanten dreyſtimmigen Satze, bey welchem man ſich doppelte Ziffern erlaubet. Hier ſteiget die None mit der Septime über ſich, bevor ſich jene in die Quinte, und dieſe in die Terz auflöſet. Der in dieſem Exempel befindliche Septimennonen-

ſatz aber wird in dem Abſatz vom Undecimenaccord noch einmahl vorkommen, allwo er eher, als hier zu Hauſe gehöret, wenn man die Sache genau unterſucht.

§. 9.

Alle Nonenaccorde, die von einem einer characteriſtiſchen Tonſepte zugehörigen Septimenſatze herſtammen, z. E. g h d f a, oder g h d f as, können bey liegendem Baſſe, ohne Vorbereitung der None oder Septime, im galanten Styl frey angeſchlagen werden.

§. 10.

Folgende nachſchlagende und durchgehende Nonenſeptimenſätze findet man im galanten dreyſtimmigen Satze, als:

$\frac{2}{4}$	es d	c b	a $\frac{3}{4}$ g	g a g	g — f	e
	c b	a g	fis e	e f e	e — d	g
	c —	c cis	d c	g ——	g a h	c

§. 11.

Die Umkehrungen des Nonenaccords gehören theils unter die problematiſchen, theils unter die verwerflichen Sätze, wovon hernach geredet werden wird.

VI. Abſatz.

Vom Undecimenaccord und den davon abſtammenden Sätzen.

§. 12.

Der Undecimenaccord entſtehet, wenn einem Septimenaccord eine Quinte unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. 29. §. 7. gezeiget worden iſt. Wenn z. E. unter den Septimenaccord g h d f die Unterquinte c geſetzet wird, ſo macht der daraus erwachſende Accord c g h d f einen fünfſtimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Undecimenaccord genennet wird. Seine gemeine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier iſt nur annoch zu erinnern, daß man zwiſchen dem Grundtone des Undecimenſatzes und ſeiner Quinte eine Terz ſupponiren muß, damit der Zuſammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünſtigen Gründen erkläret werden könne. (Man

kann

kann hierüber meine Unterſuchung der Sorgiſchen Lehre von den Diſſonanzen im 2. und 3ten Stücke, V. Band der Beyträge weitläuftiger nachleſen.) Wenn wir dem zufolge zwiſchen c und g in dem angeführten fünfſtimmigen Satze den Ton e ſetzen: ſo entſtehet der ſechsſtimmige Satz c e g h d f, der zwar ſo wenig, als gewiſſe unnütze drey= und vierſtimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden iſt, in ſeinem ganzen Umfange in der practiſchen Ausübung Statt hat; aber nichts deſtoweniger gekannt ſeyn muß, wovon man in der Folge die Urſache einſehen wird. Was von dem Ueber= und Unterſetzen oben beym Nonenaccord geſaget worden iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Undecimenaccord. Der Unterſcheid der Quarte und Undecime beſtehet darinnen, daß die Undecime in allen Fällen eine Diſſonanz, und zwar eine vollkommne Diſſonanz iſt, weil ſie die Septime vorſtellet. Die Quarte hingegen hat fürs erſte in den Mittelſtimmen nicht nur alle Freyheiten einer Conſonanz; ſondern ſie genieſſet auch, gegen den Baß geſtellet, als eine unvollkommne Diſſonanz, verſchiedene Prärogative, wie man in den Artikeln vom Sextquarten= Terzquarten= und Secundenaccorde geſehen hat. Man muß aber dieſe Prärogative nicht zu weit ausdehnen, wie Herr Sorge, und einer ſeiner Schüler, der Componiſt einiger Oden in den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien gethan hat hat, wovon man meine Anmerkungen über den Sorgiſchen G. B. im achten Capitel vom Sextquartenaccord, nachleſen kann. Solchen harmoniſchen Unſinn verſtattet die Praxis nicht.

§. 13.

Die ins Gebiet der Undecime, (die ich hinfort der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß Quarte nennen werde,) gehörenden Accorde ſind folgende:

1) Der fünfſtimmige Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte. Die wahre Signatur deſſelben in lauter einfachen Zahlen iſt die mit 9, 7, 5 und 4, und die falſche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 5, 4 und 2. Die Hauptdiſſonanzen in dieſem Accorde ſind die Quarte, None und Septime. a) Wenn derſelbe auf der Prime einer Tonart gemacht wird, in welchem Falle er von dem Septimenaccorde der Dominante abſtammet, ſo geſchicht ſolches entweder bey

ſchon vorherliegenden, oder bey nicht vorherliegendem Baße. In dem erſten Falle können ſeine Diſſonanzen nicht vorbereitet werden; aber in dem zweyten muß es geſchehen; und in jedem müſſen alle gehörig auflöſen, welches geſchicht, wenn die große Septime über ſich, und die reine Quarte und None unter ſich geht. Doch hat die None bey vorherliegendem Baſſe auch die Freyheit über ſich zu gehen. Exempel vom fünfſtimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte ſehe man bey Fig. 36 und 37. Tab. III. Bey Fig. 36. geht der Stammaccord der Septime vor dem fünfſtimmigen Quartnonenſatze, zur Vorbereitung her. (Es wird hier vorausgeſetzt, daß der Septimenaccord ſeine gehörige Vorbereitung zum voraus bekommen hat, oder daß er in der galanten Schreibart gebraucht wird.) Die Stammharmonie, für welche Fig. 37. ſteht, und worauf ſich ſelbige beziehet, findet man bey Fig. 38. β) Wenn der Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte auf der Mediante eines Moltons gemacht wird, ſo iſt die Quinte übermäßig. Dieſe vierte Hauptdiſſonanz geht über ſich, und alle übrige drey Hauptdiſſonanzen ſteigen zu ihrer Auflöſung herunter. Tab. III. Fig. 39. Bey liegendem Baſſe kann dieſer Satz auch auf die Art, wie bey Fig. 40. gehandhabet werden. γ) Wenn der fünfſtimmige Quartnonenaccord auf den übrigen Stuffen einer Tonart gemacht wird, ſo gehet die Quarte, None und Septime allezeit herunter, und wenn es nicht mit einmahl geſchehen kann, ſo thun ſie es eine nach der andern, zuerſt die Quarte, hernach die None, und ſo weiter. Hier findet kein liegender Baß ſtatt, ausgenommen auf der Dominante in einem Orgelpunct. Die Vorbereitung bey dem beweglichen Baſſe geſchicht ordentlicherweiſe entweder mit dem Stammaccord der Septime, oder dem von ſelbigen entſtehenden Sextquintenaccorde, z. E. wie bey Fig. 41. Tab. III.

II) Der vierſtimmige Quartnonenaccord mit der Septime iſt ein abgekürzter (*) Accord von dem vorhergehenden. Seine Signa-

(*) Herr Sorge, von deſſen artigen Ausdrücken man ein ganzes Wörterbuch ſchreiben könnte, bedienet ſich anſtatt abkürzen, der Wörter ſtranguliren, decolliren, erwürgen, den Hals brechen, u. ſ. w. und die Accorde nennet er Beſtien ꝛc.

gnatur in einfachen Zahlen iſt 9, 7, 4, ſtatt deren aber ſehr oft 7, 4, 2, aber irrig, gebraucht wird. Wenn man aus dem vorhergehenden fünfſtimmigen Satze die Quinte wegthut: ſo hat man ein Exempel von dieſem, indem es in Anſehung der Behandlung der Diſſonanzen, gleiche Bewandniß mit ihm hat. a) Vermittelſt einer Freyheit läßet man auf der Prime einer Tonart, wo die Septime und None groß ſind, die Quarte aber rein iſt, jedoch nur bey liegendem Baſſe, und im Durchgange, manchesmahl alle drey Intervallen über ſich gehen, z. E. wie bey Fig. 54. Tab. III. β) Wenn die Septime weggelaßen, und der Accord dreyſtimmig gemacht wird, ſo hat ſowohl die Quarte als None, bey vorherliegendem Baſſe, auf allen Stuffen, wo es die Modulation zuläßt, die Freyheit, ſowohl herauf, als herunter zu gehen; z. E.

e	f	g	g	f	e
c	d	e	e	d	c
c	——		c	——	

Das iſt der irrig ſo genannte durchgehende Secundenaccord wovon Seite 67 geredet worden, und welcher mit dem verdoppelten Grundton vierſtimmig ausgeübet wird. Die Umkehrung deſſelben giebt den ſtillſtehenden Septimenſatz aus 7, 3, wovon man Seite 57. und den ſtillſtehenden Sextquintenaccord, wovon man Seite 62. gehöret hat.

III) Der vierſtimmige Quartnonenaccord, mit der Quinte, iſt ein abgekürzter Accord von dem erſten. Seine Signatur iſt 9 und 4. Man nehme von den Exempeln des fünfſtimmigen Quartnonenaccordes die Septime weg, ſo hat man Exempel von dieſem. α) Aus der Umkehrung dieſes vierſtimmigen Satzes entſtehen zween Quartſeptimenaccorde mit der Terz, von verſchiedener Art, von welchen keiner mit dem bey der folgenden No. IV. zu vermengen iſt. Der erſte entſteht, wenn die Quarte und None des Stammſatzes ordentlich unter ſich aufgelöſet wird, nach der Art, wie bey Fig. 51. Tab. III. und man hernach ſelbigen dergeſtalt umgekehret, daß die None zur Baſi geſetzet wird, wie bey Fig. 50. Ein ſo umgekehrter Accord iſt nirgends als auf der Prime eines Tons zu gebrauchen, und ſein Stammac-

cord iſt gar nichts nütze. Der zweyte entſteht, wenn die None des Stammaccordes über ſich aufgelöſet wird, z. E. wie in dem fünfſtimmigen Accord Fig. 37. bey oder, und man hernach den Accord auf eben die Art, wie vorhin, umkehret. Man ſehe Fig. 42. Dieſer Satz iſt gut, und wird mit ſeinem wahren Namen ein ſtillſtehender, aber insgemein ein durchgehender Quartſeptimenaccord mit der Terz genennet. β) Im galanten Styl kömmt, mit Auslaßung der Quinte, der Quartnonenaccord ſehr oft dreyſtimmig vor, wobey die Quarte zuweilen übermäßig iſt, z. E.

c	h	a
g	g	f
e	f	—

IV) Der vierſtimmige Quartſeptimenaccord mit der Quinte iſt ein abgekürzter Accord von dem bey No. I). Man nehme aus den Exempeln deſſelben die None weg, ſo hat man Exempel von dieſem. Seine Signatur iſt 7, 5, 4. Dieſer Satz erlaubet eine Umkehrung, wenn die Septime bey ihm klein iſt, wie Fig. 43. Tab. III. und zwar entſtehet von ihm: α) ein Quartſeptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 4, 3 ſignirt wird, Fig. 44. β) ein Sextſecundenaccord mit der Quinte, der mit 6, 5, 2 bezeichnet wird, und nicht viel gebräuchlich iſt. Fig. 45. Tab. III. und γ) ein Secundquintquartenaccord, der mit 5, 4, 2 vorgeſtellet wird, und wovon man bey Fig. 46. ein Exempel findet. Man wird aus der Verſchiedenheit des Tractaments, den Unterſcheid zwiſchen dieſem Satze der Secundequintequarte, und und dem Quartnonenaccord mit der Quinte, mit leichter Mühe erkennen können. Wenn man nun begreifen kann, daß die None im Quartnonenſatze keine Secunde, ſondern eine None iſt, warum iſt ſolches nicht von den Accorden bey No. I. und II. zu begreiffen?

V) Der dreyſtimmige Quintquartenaccord, der vermittelſt der Verdoppelung des Grundtons oder der Quinte vierſtimmig ausgeübet, und entweder mit einer bloßen 4, oder mit 5 und 4 bezeichnet wird, iſt zweyerley. Denn entweder geht die Quarte in dem folgenden Accorde ſogleich zu ihrer Auflöſung unter ſich; oder ſie verwandelt ſich erſt, durch Herabtretung des Baſſes um

eine Stuffe, in eine Quinte, bevor die Auflöſung erfolget. In dem erſten Falle iſt der dreyſtimmige Quintquartenaccord nichts anders als eine Verkürzung des fünfſtimmigen Satzes bey No. I. und alſo ein verkürzter Stammſatz. Um ihn noch näher kennen zu lernen, ſo nehme man dem vierſtimmigen Quartſeptimenaccorde bey No. IV. die Septime, Fig. 43. Tab. III. ſo hat man eine Idee von ſeiner dreyſtimmigen Beſchaffenheit. Im zweyten Falle iſt derſelbe ein verkürzter Secundquintquartenaccord, und alſo ein umgekehrter Satz. Man thue von deſſen Exempel bey Fig. 46. die Secunde weg: ſo hat man ein Exempel von ihm in ſeiner dreyſtimmigen Beſchaffenheit. Der Quintquartenaccord von der erſten Gattung, der ein verkürzter Stammaccord iſt, erlaubet eine Umkehrung, vermittelſt welcher von ihm entſtehet α) ein **dreyſtimmiger Quartſeptimenaccord**, deſſen man ſich zur **Aufhaltung des Sextquartenaccords** bedienet. Um ihn vierſtimmig auszuüben, kann nichts als der Baß mit der Octave verdoppelt werden. Sein Sitz iſt die Dominante, Fig. 47. Tab. III. und in der galanten Schreibart auch die Prime, allwo die Septime darzu groß iſt Fig. 48., nicht aber die zweyte Tonſeyte, wo Herr Sorge ihn irrig zu gebrauchen gewohnt iſt. Eine andere Bewandtniß hat es, wenn der Quartſeptimenaccord **zur Aufhaltung des Septimenaccordes** dienet. Alsdenn aber iſt er kein umgekehrter, ſondern ein verkürzter Stammaccord der für den Quartſeptimenaccord bey No. IV. gebraucht wird. Wenn man von dem zu dieſem letzten Accorde gehörigen Exempel bey Fig. 43. Tab. III. die Quinte weggthut, ſo hat man einen Begriff von dem Quartſeptimenaccorde, der zur Aufhaltung des Septimenſatzes dienet; und das Exempel bey Fig. 49. wird noch mehrere Erläuterung davon geben. Sowohl der umgekehrte, als der urſprüngliche Quartſeptimenaccord wird mit 7, 4 bezeichnet. β) Ein **dreyſtimmiger Secundquintenaccord**, deſſen Signatur 5 und 2 iſt, und in welchem, um ihn vierſtimmig auszuüben, entweder die Quinte oder der oberſte Terminus der Secunde verdoppelt werden muß. Man nehme von dem Exempel des Secundquintquartenaccords bey Fig. 46. die Quarte weg, und verdoppele die Quinte, ſo hat man ein Exempel.

VI) **Der vierſtimmige Sextnonenaccord mit der Terz**, der mit

9 und 6 bezeichnet wird. Dieſen Satz aus dem Grunde kennen zu lernen, muß man einen Undecimenaccord in ſeinem ganzen Umfange von ſechs Tönen nehmen, ſelbigen durch Weglaßung der None und Septime auf vier Stimmen zurückführen, und hernach ihn dergeſtalt umkehren, daß die Terz zur Baſi geſetzet wird. Man concipire z. E. den ganzen unnützen ſechsſtimmigen Undecimenaccord zu d, nemlich d f a cis e g, und laße die None e und Septime cis weg: ſo bleibt d f a g übrig. Man kehre den Accord um, und ſtelle den Ton f in den Baß, ſo kommt f g a d, als ein Sextnonenaccord, wovon die Rede iſt. Man ſehe Fig. 52. Tab. III.

§. 14.

Es geſchiehet ſehr oft in der galanten Schreibart, daß man bey einem beweglichen Baſſe, eine ganz ſymmetriſche Folge von über ſich gehenden Nonen und Septimen antrift, wie bey Fig. 53. Tab. III. Das galanteſte was ein Accompagnateur thun kann, iſt nun unſtreitig, daß er entweder dreyſtimmig mitſpielt, oder daß er die Sätze durch Hinzufügung der Quinte vierſtimmig macht. Allein ohne Zweifel iſt es noch beſſer, wenn er bey dergleichen Gängen fünfſtimmig verfährt, und den ganzen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte nimmt, die None ordentlich unter ſich auflöſet, und, wenn eine kleine Septime vorkömmt, ſelbige liegen läſſet, bis Gelegenheit zur Auflöſung da iſt. Die Gegenbewegung, die zwiſchen der Melodie und dem ganzen Umfang der Harmonie durch dieſes Verfahren entſteht, kann nicht anders als von guter Wirkung ſeyn, und hernach iſt es gut, den Quartnonenaccord im Satze anzuzeigen, als von welchem in der Folge mit 9 und 7 keine Spur äuſſerlich vorhanden iſt. Man leſe zurück, was Seite 71. 72. §. 8. von der Aufhaltung der Reſolution des dreyſtimmigen Nonenſeptimenſatzes geſaget iſt.

VII. Abſatz.

Vom Terzdecimenaccord, und den davon abſtammenden Sätzen.

§. 15.

Der Terzdecimenaccord entſteht, wenn einem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28.

29. §. 7. gezeiget worden iſt. Wenn z. E. unter den Septimenaccord gis h d f die Unterſeptime A geſetzet wird: ſo macht der daraus erwachſende Accord einen fünfſtimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Terzdecimenaccord genennet wird. Seine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier iſt nur annoch zu erinnern, daß man zwiſchen dem Grundtone des Terzdecimenſatzes und ſeiner Septime zwo Terzen ſupponiren muß, damit der Zuſammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man ſehe das 2 und 3 Stück des V. Bandes meiner Beyträge ꝛc. in der Unterſuchung der ſorgiſchen Lehre von den Dißonanzen.) Wenn wir dem zu Folge zwiſchen a und gis in dem angeführten fünfſtimmigen Satze die Töne c und e ſetzen: ſo entſteht der ſiebenſtimmige Satz a c e gis h d f, der zwar eben ſo wenig, als gewiße unnütze drey-und vierſtimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden iſt, in ſeinem ganzen Umfange in der practiſchen Ausübung Statt hat; aber nichts deſto weniger gekannt ſeyn muß, wovon man die Urſache in der Folge einſehen wird. Was von dem Ueber-und Unterſetzen oben beym Nonenaccord geſagt worden iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Terzdecimenaccord. Der Unterſcheid der Sexte und Terzdecime beſteht darinnen, daß die Sexte eine Conſonanz iſt, die ihren Gang nehmen kann, wohin ſie will. Die Terzdecime hingegen iſt zwar nicht an ſich, aber gleichwohl durch ihre harmoniſche Verbindung, eine Dißonanz, die ihre gemeßne Fortſchreitung hat, und zu ihrer Auflöſung einen Grad unter ſich gehen muß. Mit der Quarte iſt es allhier wie mit der Quarte in den Undecimenaccorden bewandt. Sie iſt im Grunde eine Undecime.

§. 16.

Die ins Gebiet der Terzdecime, (die ich hinführo der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß, Sexte nennen werde,) gehörende Accorde ſind folgende:

1) Der fünfſtimmige Sextquartnonenaccord mit der Septime. Die wahre Signatur deßelben in lauter einfachen Zahlen iſt die mit 9, 7, 6, 4, und die falſche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 6, 4 und 2. In dieſem Accorde ſind alle vier Intervalle über dem Grundton ſo viele Dißonanzen, die zuſammen oder nacheinander aufgelöſet werden. Bey der Auflöſung nach einander machet die Sexte den Anfang, hernach folget die

die Quarte, alsdenn die None, und Septime, woferne nicht einige zugleich aufgelöſet werden, ꝛc. Die Sexte und Quarte gehen unter ſich; die None gehet nach der Beſchaffenheit ihrer Größe, ingleichen der Tonſtuffe, auf welcher der Accord gemachet wird, bald herauf bald herunter, wie man aus den Exempeln ſehen wird. Bey liegendem Baße iſt keine Vorbereitung möglich; bey einem beweglichen hingegen muß ſolche gehörig gemachet werden. Der Sextquartnonenaccord mit der Septime wird gemacht α) auf der **Prime einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 55. Hier geht die Septime herauf, und die None kann herauf und heruntergehen, nachdem es die Umſtände zulaßen, damit keine Quinten entſtehen. β) auf der **Prime einer harten Tonart.** Wenn man die in A mol gehörige Exempel bey Fig. 55. in A Dur verſetzet, ſo hat man Exempel davon. γ) auf der **Dominante einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 56. δ) auf der **Dominante einer harten Tonart.** Man verſetze das vorhergehende Exempel aus C mol in C dur, ſo hat man ein Exempel davon. ε) Auf der **Mediante eines Moltons** wie bey Fig. 57. Wenn man von allen dieſen Sätzen die unterſte Stimme wegthut: ſo entdecket ſich entweder ein Stammſeptimenaccord, oder nach Beſchaffenheit der Lage der Stimmen, ein umgekehrter Satz davon, aus welchem ſich die Erzeugung des Terzdecimenaccordes und ſeine Behandlung erklären läßet.

II) **Der vierſtimmige Sextquartnonenaccord,** deſſen wahre Bezifferung in einfachen Zahlen, mit 9, 6, 4, nicht aber, wie fälſchlich öfters geſchiehet, mit 6, 4, 2, verrichtet werden muß. Es iſt ſchon oben Seite 67. 68 davon geſprochen worden. Dieſer Accord hat ſeinen Platz auf der Prime, Mediante und Sexte der weichen, ingleichen der Sexte der harten Tonart, allwo er ordentlicher Weiſe bey einem beweglichen, d. i. nicht vorherliegenden Baße ausgeübet werden muß. Bey Fig. 25. und 26. Tab. III. findet man ihn auf der Sexte einer harten, und der Prime eines weichen Tons. Wenn man von dem Exempel bey Fig. 57. die Septime wegthut, ſo ſiehet man die Art, wie er auf der Mediante ausgeübet wird. Auf der Sexte einer weichen Tonart iſt die None allezeit übermäßig. Es iſt oben Seite 67 allwo von dem Unterſcheide der None und Secunde die Rede geweſen, davon ein Exempel gelegentlich vorgekommen.

Wer

Wer aus folgenden Exempeln nicht den Unterſcheid der None und Secunde erkennen kann, der muß nichts erkennen können. Man ſehe:

c	d — c	‖	h	h c
a	h — a	‖	f⌒	f e
e	f — e	‖	d⌒	d c
a	a gis a	‖	gis	a -

III) Der vierſtimmige Sextſeptimenaccord mit der Quarte, deſſen Signatur in einfachen Zahlen aus 7, 6, 4, beſteht, und welcher bey beweglichen und unbeweglichen Bäßen gemacht wird. Man nehme von den Exempeln des fünfſtimmigen Sextquartnonenaccordes mit der Septime, die None weg, ſo hat man Exempel davon, und zwar α) auf der Prime einer weichen Tonart, Tab. III. fig. 55. β) auf der Dominante einer weichen Tonart, fig. 56, und γ) auf der Dominante einer harten Tonart, wenn das vorhergehende Exempel aus dem Molton in einen Durton verſetzet wird. Auf der Dominante einer weichen Tonart wird dieſer Accord auch mit der großen Septime gemacht, um dem übermäßigen Sextquintaccord die Auflöſung zu erleichtern, wie man Tab. III. fig. 14. im letzten Schemate geſehen hat. Der Stammſeptimenſatz iſt allhier der dreyfach verminderte Septimenaccord, und zwar dis f a c in dem bey Fig. 14. vorhandnen Exempel.

IV) Der vierſtimmige Sextſeptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 6, 3, abgebildet wird. Man concipire einen Terzdecimenaccord in ſeinem ganzen Umfang, z. E. in den Tönen g h d — f as ces. Man ſetze dieſen unnützen Accord, mit Weglaßung der Quarte, None und Quinte, auf die Sexte, Septime und Terz g h es f zurück: ſo ſiehet man, was es mit dem Sextſeptimenaccorde mit der Terz für eine Bewandtniß hat. Er wird auf der Dominante beyder Tonarten hauptſächlich gebraucht. Bey Fig. 58. Tab. III. findet man ein Exempel, welches aus C mol in C dur verſetzet werden kann. Dieſer Accord leydet eine Umkehrung, vermittelſt welcher ein Secundterzenaccord mit der Quinte von ihm entſteht, der auf der Dominante des Moltons hauptſächlich Statt findet. Er entſtehet alsdenn von einem nicht viel gebräuchlichen Sextſeptimenaccord ꝛc. auf der characteriſtiſchen Septime des Moltons. Man

ſetze z. E. den Sextſeptimenaccord ꝛc. bey Fig. 59. Tab. III. und kehre denſelben dergeſtallt um, daß die Sexte zur Baſi genommen wird, ſo zeiget ſich der Secundterzaccord, wovon hier die Rede iſt. Man ſehe Fig. 60.

§. 16.

Wenn der Sextquartnonenaccord außerordentlicher Weiſe mit liegendem Baße ausgeübet wird, Fig. 61. Tab. III. ſo entſpringet von ihm α) ein **ſtillſtehender** Septimenaccord, beſtehend aus Terz, Quinte und Septime, Fig. 62. β) ein vollſtändiger **ſtillſtehender** Sextquintenaccord, Fig. 63. und γ) ein vollſtändiger **ſtillſtehender** Terzquartenccaord, Fig. 64. Man vergleiche mit dieſen ſtillſtehenden Dißonanzen die von Seite 75. In dem Sextquartnonenaccorde, wovon gehandelt wird, iſt der Orgelpunct unten; und in drey davon abſtammenden Sätzen iſt er verſetzt.

VIII. Abſatz.

Von den problematiſchen und verwerflichen Umkehrungen und Verſetzungen der untergeſchobnen Accorde.

§. 1.

Ich verſtehe durch problematiſche Umkehrungen eines Accordes ſolche Umkehrungen, die entweder nur in Orgelpuncten zugelaßen werden, oder die, wenn ſie wegen des ihnen zukommenden Sitzes daſelbſt keinen Platz haben, annoch von unentſchiedner Güte und Nutzen ſind, indem ihre Stelle auf den Tonſeyten, wo ſie hingehören, mit bequemern Harmonien verſehen werden kann. In dieſem Falle ſind alle Umkehrungen der fünf-vier- und dreyſtimmigen Nonenſätze; die allerlezte ausgenommen, das iſt diejenige, wo der Nonenaccord auf den Kopf geſtellet, und die None des Satzes in den Baß geſetzet wird. Dieſe allerlezte Umkehrung, woferne ſie nicht als eine Wechſelharmonie in geſchwinden Noten vorkömmt, gehöret nicht unter die problematiſchen, ſondern unter die verwerflichen.

§. 14.

Die verwerflichen Umkehrungen eines Accordes ſind entweder an ſich verwerflich; oder ſie ſind es nur durch ihre Lage. In dem erſten Falle ſind alle diejenigen, worinnen dieſe oder jene Dißonanz wider ihre Natur aufgelöſet werden muß. Die in dem vorhergehenden §. angeführte verwerfliche Umkehrung des Nonenaccords iſt von dieſer Art, indem der oberſte Theil der Septime ſtehen bleibt, und der unterſte heruntergehen muß. In dem zweyten Falle ſind alle diejenigen Umkehrungen, und Verſetzungen, wo die Intervalle ſo nahe an einander ſtehen, daß ſich keines gehörig ausdehnen, und daß der Accord alſo weder gehörig vorbereitet noch aufgelöſet werden kann. Ich gebe ein Exempel mit dem fünfſtimmigen Sextquartnonenaccord mit der Septime auf der Prime der harten Tonart ꝛc. Der Accord beſteht aus C — h d f a und iſt kein umgekehrter, ſondern ein Stammaccord in ſeiner Art. Wenn hier der Grundton mit der Octave duplirt wird, und die Töne eine ſolche Lage bekommen, daß die Sexte, Septime, Octave und None dichte neben einander, in dem Raume einer Secunde genommen werden, als c — a h c d f: ſo iſt dieſes eine verwerfliche unharmoniſche Verſetzung, die nichts tauget. So wenig in einer dreyſtimmigen Folge von nichts als Sextenaccorden, diejenige Lage gut gut iſt, wo die Terz oben und die Sexte in der Mitte iſt, weil dadurch garſtige Quinten entſtehen: ſo wenig iſt diejenige Lage der Stimmen gut, wo ſich die Intervalle nicht gehörig ihrer Natur nach ausbreiten können, weil dadurch wider die Vorbereitung und Auflöſung Fehler entſtehen. Was allhier von den Verſetzungen geſagt iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung von den Umkehrungen. Aber die Zeit und der Raum erlauben mir nicht, weder den Artikel von den verwerflichen Umkehrungen und Verſetzungen, noch den von den problematiſchen Umkehrungen, anitzt aus dem Grunde abzuhandeln. Ich verſpare alſo dieſes anderswohin.

II. Abſchnit.

von der harmoniſchen Fortſchreitung der Intervallen.

§. 1.

Da es zweyerley Arten von Intervallen giebt, conſonirende und diſſonirende, ſo theilet ſich dadurch dieſer Abſchnitt in zween Abſätze, in deren erſtem von der Fortſchreitung der Conſonanzen, und in dem zweyten von der Fortſchreitung der Diſſonanzen, gehandelt werden muß. Wir können aber nicht mehr als den erſten Abſatz und annoch nur zum Theil allhier abhandeln, und verſparen alſo den letztern auf die Folge dieſes Werks.

§. 2.

Die harmoniſche Fortſchreitung faſſet in gewiſſem Verſtande zugleich die melodiſche Fortſchreitung in ſich. Zu einer Harmonie gehören nemlich zum wenigſten zwo Stimmen. Jede Stimme macht ihre beſondere oder ihre melodiſche Fortſchreitung für ſich. Dieſe beyde beſondere Fortſchreitungen zuſammengenommen machen aber nur eine einzige harmoniſche Fortſchreitung aus. In dieſem Falle iſt die melodiſche Fortſchreitung in der harmoniſchen zugleich begriffen, und gehet uns alſo ſolche in ſo weit in dieſen Blättern an.

§. 3.

In einem andern Verſtande aber hänget die melodiſche Fortſchreitung der Intervallen von den Regeln ab, die die Setzkunſt nach Maaßgebung einer Stimme oder eines Inſtruments, nach der Beſchaffenheit eines Tonſtückes, nach der Beſchaffenheit eines auszudrückenden Gegenſtandes oder einer zu bildenden Leidenſchaft, nach dem Inhalte und der Beſchaffenheit des Textes, ingleichen nach Maßgebung der Regeln der Nachahmung u. ſ. w. vorſchreibet. In dieſem Verſtande kann ein muſikaliſches Stück bey der reinſten Harmonie die verwerflichſte Melodie, oder umgekehrt, bey einem ſehr un-

reinen Satze eine vortrefliche Melodie haben. Dieſe Arten der melodiſchen Fortſchreitung der Intervallen gehen uns hier nicht an.

Von der Fortſchreitung der Conſonanzen.

§. 1.

Die Fortſchreitung der Conſonanzen kann auf dreyerley Art geſchehen, in gerader, ungerader und vermiſchter Bewegung.

1) Die gerade, (gleiche, oder ähnliche) Bewegung, iſt, wenn zwo oder mehrere Stimmen ſtuffen- oder ſprungweiſe, zugleich auf oder abſteigen. Tab. III. Fig. 65.

2) Die ungerade, (ungleiche, unähnliche, widrige oder Gegen=) Bewegung, iſt, wenn eine Stimme hinauf und die andere herunter geht, es mag nun aus- oder gegen einander, ſprung- oder ſtuffenweiſe geſchehen. Fig. 66.

Einige pflegen diejenige Art der widrigen Bewegung, da die Stimmen aus einander gehen, eine abgeſonderte Bewegung, zu nennen.

3) Die vermiſchte- oder Seitenbewegung, iſt, wenn eine Stimme ſprung- oder ſtuffenweiſe fortgeht, und die andere bleibt. Fig. 67.

Einige fügen eine vierte Bewegung hinzu, die ſie die parallel Bewegung nennen, und verſtehen ſie dadurch diejenige, wenn ſich die Stimmen nicht von einer Stuffe zur andern fortbewegen, ſondern in ihrem Einklange wiederhohlet werden. Fig. 68.

§. 2.

Da die Conſonanzen von verſchiedner Art und Gattung ſind, und man beſſer durch eine Bewegung als die andere zu mancher Conſonanz gehet: ſo hat man folgende, nach Anleitung dieſer dreyfachen Bewegung, eingerichtete Hauptregeln in Obacht zu nehmen: α) Von einer vollkommnen Conſonanz zu einer andern vollkommen gehet man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung. β) Von einer vollkommnen Conſonanz zu einer unvollkommen gehet man durch alle drey Bewegungen. γ) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer vollkommnen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. δ) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer andern unvollkommnen gehet man durch alle drey Bewegungen.

Der Raum dieſer Blätter aber erlaubet uns nicht mehr, als die erſte Hauptregel abzuhandeln; weshalb wir die Erklärung der übrigen bis auf die nächſte Fortſetzung verſchieben.

Erklärung der erſten Hauptregel:

Von der Fortſchreitung einer vollkommen Conſonanz zu einer andern vollkommnen,

oder:

Von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte.

Aus der Haupregel: daß man von einer vollkommnen Conſonanz zu einer andern vollkommnen entweder durch die Gegen-oder Seitenbewegung gehen müſſe, flieſſen folgende beſondere Regeln:

(I.) Man darf weder zween Einklänge, noch zwo Octaven in gerader Bewegung hintereinander ſetzen. z. E. Fig. 69. Tab. III. ingleichen Tab. I. Fig. 44.

Anmerkungen.

(1) Von ſolchen Compoſitionen, wo α) hin und wieder alle Partien im Einklange oder der Octave zuſammen fortgehen, z. E. in Synfonien, Concerten, ꝛc. β) wo eben dieſelbe Partie von verſchiednen Inſtrumenten im Einklange oder der Octave geſpielet wird, γ) wo die Singſtimme mit einem Inſtrument im Einklang oder der Octave unterſtützet wird, δ) wo der Baß in der tiefern oder höhern Octave, oder mit beyden zugleich, oder im Einklange verſtärket wird, es mag ſeyn in einem Stücke mit einem oder mit mehrern Chören, u. ſ. w. iſt hier ſo wenig die Rede, als von den Einklängen und Octaven in der parallel Bewegung, als welches alles gut iſt, wenn es vernünftig damit zugehet. Wir haben es hier mit der Folge zweer Einklänge und Octaven zu thun, die an ſolchen Oertern aufſtoſſen, wo die beyden Stimmen, kraft der Verbindlichkeit des Satzes, verſchieden ſeyn ſollen. Doch iſt zu erinnern, daß man ſowol in Anſehung der Quinten und Octaven beſonders, als in Anſehung der Fortſchreitung aller conſonirenden Intervallen überhaupt, auf folgende Umſtände Acht haben, und einen Fall von dem andern unterſcheiden muß. Man muß nemlich allezeit erwegen:

α) Ob

α) Ob der Satz zwey-oder mehrſtimmig iſt. Manches iſt in einem vielſtimmigen Satze erlaubt, und in einem wenigſtimmigen verboten, weil es allhier zu leer ſeyn würde; und umgekehrt iſt manches in einem wenigſtimmigen Satze erlaubt, was in einem vielſtimmigen nicht ſtatt findet; z. E. in einem Bicinio können die beyden Stimmen, terzen- oder ſextenweiſe, die weiteſten Sprünge zuſammen machen. In einem vierſtimmigen Satze hingegen iſt es nicht erlaubt, auf eine ähnliche Art zu ſpringen, zumahl in gerader Bewegung. Uebrigens wird nicht überall und in allen Fällen ein Satz von vier oder fünf Stimmen erfordert, eine Ausnahme wider eine Regel zu machen. So bald der Satz nur dreyſtimmig iſt, ſo kann die dritte Stimme ſchon entweder vermittelſt einer guten harmoniſchen Bewegung, welches man auch ſonſten einen guten Progreß nennet, eine gnugſame Ausnahme verurſachen.

β) Ob der Fortgang zwiſchen den äuſſerſten Stimmen, d. i. der höchſten und tiefſten, oder zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten, oder zwiſchen den Mittelſtimmen alleine iſt. In dem erſten Falle iſt die Fortſchreitung am meiſten eingeſchränkt, in dem andern weniger, und in dem dritten am wenigſten. Die Urſache davon iſt leicht einzuſehen. Die äuſſerſten Stimmen fallen am ſchärfſten ins Gehör. Die mittelſten ſind durch die äuſſerſten bedeckt. Bey einer mittelſten und äuſſerſten verdecket die letztere die Freiheit der erſten.

γ) Ob nur einerley Harmonie vorhanden iſt, oder ob ſolche unterbrochen iſt. In dem erſten Falle leidet eine Regel ſelten Ausnahme, in dem andern alle Augenblicke.

δ) Ob, wenn nur einerley Harmonien vorhanden iſt, die dritte Stimme eine gute harmoniſche Bewegung macht.

ε) Ob das Zeitmaaß ſchnell oder langſam iſt. Mancher Fortgang iſt in der ſchnellen Bewegung erlaubt, und in der langſamen verboten, und umgekehrt, mancher in der langſamen Bewegung erlaubt, und in der geſchwinden verboten.

ζ) Ob zwiſchen den beyden Intervallen ein Abſatz und ob derſelbe lang oder kurz iſt, welches man aus den Pauſen erkennet. Nach einem längern Abſatze iſt alles erlaubt, nach einem kürzern nicht ſo leicht.

η) Ob

η) Ob beyde Intervallen anſchlagende Harmonien machen, oder ob eines davon durchgeht. Der Durchgang macht allenthalben Ausnahme, nur nicht bey Quinten und Octaven in gerader Bewegung.

θ) Ob man componirt, oder auf dem Claviere accompagnirt. Dorten iſt vieles ein Fehler, was hier keiner iſt.

ι) Ob die beyden Säze, worinnen ſich die beyden Intervallen befinden, conſoniren oder diſſoniren. Bey einem diſſonirenden Satze kann eine Regel allezeit mehr Ausnahme leiden, als bey einem conſonirenden.

Alle dieſe Umſtände und Fälle muß man allezeit vor Augen haben, und ich erinnere ſolches nochmahls deswegen, weil es vielleicht geſchehen könnte, daß ſolches nicht allezeit beſonders angezeiget werden mögte. Es iſt ſo wenig möglich, etwas ohne alle Ausnahme zu erlauben, als zu verbieten. Alles, was erlaubet iſt, kann in allen Fällen nicht gleich gut ſeyn, und alles was verboten iſt, in allen Fällen nicht gleich böſe ſeyn. Die Umſtände verändern die Sache. Es iſt aber nicht möglich, alle Umſtände aufzuſuchen und aufzuzeichnen. Ein feines Gehör und eine gute Beurtheilungskraft müſſen den Regeln zu Hülfe kommen. Das Papier macht es nicht allezeit aus. Es fällt mir hiebey annoch die Frage ein, ob man nicht wegen des Ausdrucks eine Ausnahme machen könne. Meines Erachtens nicht, und ich ſehe gar nicht ab, wie der Ausdruck einen Fehler gut machen könne. Die Unſinnigkeit des Königs Saul vorzuſtellen, hätte Kuhnau nicht ſeine Zuflucht zu vier Quinten nehmen dürfen, und wer auf die Wörter Bisquinque mit jenem Italiäner, vermittelſt einer kindiſchen Anſpielung, zwo Quinten ſetzen wollte, würde eben ſo lächerlich verfahren, als jener Capellmeiſter, der das Krähen des Hahns von einem hinter der Orgel verſteckten Oboiſten vorſtellen ließ.

(2) Der Fehler der Octave, worunter wir hinführe der Verwandſchaft wegen, und zugleich zur Erſparung des Raums den Einklang begreiffen werden, wird durch keine dazwiſchen geſezte kleine Pauſe gut gemacht. Durch kleine Pauſen werden alle Pauſen von den halben Noten im Allabrevetact an bis auf die Zwey und dreyßigtheile in langſamen Tactarten verſtanden.

Mit

Mit dieſer Regel hat es ſeine Richtigkeit, (α) wenn der Satz nur zweyſtimmig iſt, und die Pauſe die Stelle der Octave oder einer Diſſonanz vertritt; Da verbeſſert die Pauſe den Fehler der beyden Octaven nicht. Fig 70. 71. 72. Tab. III. Steht ſie aber an die Stelle einer andern Conſonanz, wie bey Fig. 73. 74. ſo werden zwar die beyden Octaven bey Einſchnitten gut geheiſſen. Nichts deſto weniger ſind ſolche, wenn der Satz regelmäßig rein ſeyn ſoll, zu vermeiden. Hingegen gehn ſie auf die vorige Art in drey- und mehrſtimmigen Sätzen an, es mag bey Einſchnitten, oder an andern Orten ſeyn; Fig. 1. Tab. IV. (β) Wenn der Satz zwar mehrſtimmig iſt, die Pauſe aber, die allezeit den Platz der vorhergehenden Note vertritt, gegen die andere Stimme diſſoniret, oder eine Octave macht, und die andern Stimmen keinen guten Fortgang haben, d. i. wenn die beyden Octaven durch keinen eingeſchobenen Satz von einander unterſchieden ſind. Denn wenn dieſes letztere geſchicht, ſo ſind die Octaven verbeſſert und gut, indem die Regel nemlich allhier von zween unmittelbar auf einander folgenden und durch keinen andern Accord unterbrochnen Sätzen zu verſtehen iſt. Dieſerhalb iſt wider die Fig. 2 Tab. IV. befindlichen Exempel nichts einzuwenden, ſo fürchterlich ſie auch auf dem Papiere ausſehen. Was ſaget man aber zu dem Fig. 4. (a) befindlichen Exempel, wo ſich viele ſtarke Octaven hinter einander befinden? Das Exempel iſt problematiſch. Die Wirkung davon iſt ungefähr, wie die von der bey Fig. 4. (b) in brechenden Octaven fortgehenden Melodie. Ich will es nicht vertheidigen. Wenn übrigens die beyden Stimmen, die eine Octave zuſammen machen, zuſammen aufhören, und nach einer kleinen Pauſe wieder zugleich mit einer Octave eintreten: ſo wollen viele Tonmeiſter zwar in dieſem Falle von der obigen Regel ſchlechterdings und ohne Bedingung eine Ausnahme machen. Allein die Ausnahme iſt falſch, woferne es nicht auf eine gute Art in einem zweyſtimmigen Satze geſchicht, und woferne in einem Tricinio die andern Stimmen nicht zugleich eine gute Bewegung dabey machen, ſo wie bey Fig. 3. Tab. IV. welches zur Noth angeht.

3) Der Fehler der Octave wird durch keine nachfolgende

durchgehende oder vorhergehende Wechſelnote gut gemacht, in welchem Falle es immer ſeyn möge. Fig. 5.

4) Der Fehler der Octave wird durch keine in der Gegenbewegung dazwiſchen geſetzte unvollkommne Conſonanz gehoben, Fig. 6. geſetzt, daß auch der Gang mit Nebennoten vermehret wird. Fig. 7. Tab. IV. Mit dieſer Regel hat es ſeine Richtigkeit in einem wenigſtimmigen Satze und in geſchwinden Noten. In einem mehrſtimmigen aber, wenn die Bewegung nicht zu geſchwinde iſt, und durch eine eingeſchaltetete Harmonie die übrigen Stimmen einen guten Fortgang bekommen, haben auch die ſtrengſten Harmoniſten der vorigen Zeit dergleichen Octavenfolgen für verbeſſert und folglich für zuläßig gehalten. Man ſehe Fig. 8. Man findet ſo gar, daß die Alten öfters dergleichen Gänge ohne alle eingeſchaltete veränderte Harmonie gebraucht haben. Fig. 9. Wenn zwiſchen die beyden Octaven die unvollkommne Conſonanz in gerader Bewegung zu ſtehen kömmt, wie bey Fig. 10. ſo tauget ſolches in keiner reinen Compoſition. Hingegen können ſelbige auf die Art, wie bey Fig. 11. (a) in der Abſpielung eines Generalbaſſes geduldet werden, ob es gleich auf die Art, wie bey Fig. 11. (b) beſſer iſt. Bey den Alten findet man viele dergleichen Gänge in ihren ordentlichen Compoſitionen, doch nur in Polyphoniis und bey langſamer Bewegung.

(5) Der Fehler der Octave wird durch eine dazwiſchen geſetzte Quinte oder Quarte gehoben. Fig. 12. Tab. IV. Es geſchieht aber ſolches allezeit beſſer in viel- als wenigſtimmigen Sätzen.

(6) Mit den nachſchlagenden Octaven in flüchtigen Gängen, Fig. 13. ingleichen mit den Octaven in Brechungen, Fig. 14. welche alle gut ſind, wenn es vernünftig damit zugeht, und welche noch mit Nebennoten vermehret werden können, müſſen die durchgehenden Octaven, welche nicht gut ſind, und mit dem Anſehen des berühmteſten Melodiſten nicht gerechtfertiget werden können, nicht vermenget werden. Fig. 15.

(7) Eine Octave, die mit einer Manier gemacht wird, iſt auch eine Octave, und folglich deswegen verwerflich. Man ſehe dergleichen Manierenoctaven bey Tab. IV. Fig. 16. (a). Die groſſe und mehr als weibiſche Zärtlichkeit, womit einige Practiker zu ſpielen gewohnt ſind, nebſt der übertriebenen Veränderungsſucht, bringet

get dergleichen Sätze öfters bis zum Eckel zum Vorſchein, wenn ſie der Componiſt noch etwann zu ſetzen vergeſſen hat, wie etwan bey Fig. 16. (b) wo die Nötchen, die die Manieren machen, ordentlich in den Tact mit eingetheilet ſind. Daß ſolche Gänge falſch ſind, iſt bey (c) zu erſehen. Sollen dieſelben nicht das Gehör beleidigen: ſo müſſen die Puncte entweder auf die erſten Noten, als auf g und d geſetzet, oder es müſſen Triolen daraus gemachet werden (d). Eine **durchgehende** und zu gleicher Zeit **Manierenoctave** von einer andern Gattung, als die itzt erklärten, findet man bey Fig. 17. allwo, vermittelſt eines Ueberſchlages, vor der Auflöſung des diſſonirenden Intervalls, die Octave der Gegenſtimme, nach einiger Verzögerung, kurz zuvor geſchwinde berühret wird. Man findet dergleichen Gänge bey vielen ſonſt ſtrengen Harmoniſten. Es ſind bey ſelbigen ſo viele Ueberſichten.

(8) Es giebt gewiſſe Gänge, die einige Tonkünſtler, die ſich in den Mechanismum des Satzes nicht recht zu finden wiſſen, für Octaven anſehen. Man ſehe dergleichen Gänge bey Fig. 18. Tab. IV. Allein das ſind nur Scheinoctaven, wie man ſolches aus der Auflöſung dieſer Gänge, wenn die Puncte oder Bindungen weggethan werden, bey Fig. 19. ſehen kann. Dergleichen Gänge ſind ſo wenig Octavenfehler, daß ſie vielmehr dieſelben verbeſſern, ſo wie ſolches auf eine ähnliche Art bey den Quinten geſchicht. Sie leiſten gute Dienſte in Setzung der Mittelſtimmen, und werden in der Nachahmung im widrigen Tacttheile mit gutem Erfolge gebraucht. Doch muß der Satz mehr als zweyſtimmig ſeyn, weil die Gänge an ſich leer ſind, und alſo wenig Veränderung machen.

(9) Wenn zwo Stimmen eine Octave gegen einander machen, und die in dem folgenden Satze eintretende Stimme gegen eine dieſer beyden vorigen eine Octave formiret; **ferner**, wenn von zwo Stimmen, die eine Octave machen, die eine abgehet, und zwiſchen der bleibenden und einer andern in dem folgenden Satze gleichfals eine Octave entſpringet: ſo wird ſolches von einigen als ein Fehler angeſehen. Es iſt wahr, daß in wenigſtimmigen Sachen, zumahl in lauter conſonirenden Sätzen, und zwar beſonders auf dem Claviere, dergleichen Octavenfolgen, nicht genung die Ohren füllen. Hingegen kann kein einziger mit Recht etwas dawider einwenden, wenn dergleichen Sätze, zumahl bey

dißonirender Harmonie, in mehrſtimmigen Sachen und zwar für verſchiedne Stimmen oder Inſtrumente, gebraucht werden, da es in der That nur wahrhafte Scheinoctaven ſind. Denn mit einer entweder noch nicht vorhandnen, oder mit einer abgehenden Stimme kann man den Fortgang der Intervallen in den übrigen Stimmen nicht vergleichen. Die zweyte Octave iſt ja keine Fortſetzung der erſten, und muß man ſolche nicht fingermäßig nach dem Claviere beurtheilen. Wäre dieſes, ſo müßte die zweyte Octave zwiſchen eben denjenigen Stimmen ſeyn, die die erſte gemachet haben. Dieſes aber findet ſich nicht hier. Es ſind alſo die bey Fig. 20. Tab. IV. und Fig. 1. Tab. V. befindlichen Exempel recht. Es wäre eben ſo lächerlich, dawider etwas einzuwenden, als wider den Satz bey Fig. 2. wo ein gewiſſer Clavieriſt Octaven zu entdecken glaubte. Auf gleiche Art verhält es ſich mit den bey Fig. 3. bemerkten gebrochnen Claviergängen. Es iſt leicht zu ſehen, daß daſelbſt ein vierſtimmiger Satz vorhanden iſt, und daß die daſelbſten in die Augen leuchtenden Octaven von verſchiednen Stimmen entſtehen. Indeßen will ich dieſe leztern Gänge bey Fig. 3. nicht zur Nachahmung empfehlen, zumahl da ſie beßer zu machen ſind.

(10) Man giebt die Regel und zwar mit Recht, daß bey der Wiederhohlung eines Abſatzes oder einer Clauſel eines Stücks, zwiſchen dem letzten Satze, womit man den Abſatz ſchlieſſet, und zwiſchen dem erſten, womit man denſelben Theil oder einen andern wieder anhebt, keine fehlerhafte Octavenfolge Statt finden ſoll, weil eine Clauſel an die andere, ſo wie ein Tact an den andern, gebunden iſt.

(11) Es giebt eine Art von Octaven, die man vermittelſt der Verwechslung oder Ueberſteigung der Stimmen auf dem Papiere verſtecken kann, die aber, zumahl wenn die Partien, zwiſchen welchen ſie ſich befinden, von einerley Inſtrumenten hervorgebracht werden, in folgenden Fällen gar leicht zu Gehöre kommen, 1) wenn der Satz nicht vollſtimmig genung iſt, 2) wenn beyde Sätze conſonirend ſind, 3) wenn die Octaven in den äuſſerſten Stimmen ſind, 4) wenn die meiſten Stimmen in gerader Bewegung gehen. Aus dieſem Grunde ſind die Exempel bey Fig. 4. Tab. V. falſch, die bey Fig. 5. befindlichen aber recht. In vollſtimmigen Sachen können dergleichen Ueberſteigungen nicht allezeit vermieden werden, und man findet ſolche in den Compoſitionen der Alten alle Augenblicke.

In einer Fuge leiſten ſie zur Einführung eines Subjects die beſten Dienſte, und alsdenn können ſie noch mit den bey der Anmerkung 9. angeführten Gründen freygeſprochen werden. Man nennt ſie Ohrenoctaven. Es iſt wahr. Allein die Vollſtimmigkeit und ein diſſonirender Satz ſind fähig genung, dieſe Ohrenoctaven dergeſtalt zu verſtecken, daß ſie auch das feinſte Gehör nicht vernehmen wird. Man componire vollſtimmig, und verbinde ſich, ſich derſelben nicht zu bedienen. Man wird in würkliche Fehler fallen, um einem vermeinten Fehler zu entgehen. Ein Exempel von einer ſchlechten Ueberſteigung in einem galanten zweyſtimmigen Satze ſehe man bey Fig. 6. Die Verwechſelung der Octaven bey Fig. 7. duldet man zur Noth in ſehr vollſtimmigen Sätzen.

(12) Ein heßlicher Fehler wider das Verbot der Octaven iſt es, wenn die **None, nachdem ſie vorhero durch die Octave vorbereitet worden, auch in die Octave aufgelöſet wird.** Fig. 8. Dieſe beyden Octaven müßen durch eine dazwiſchen angebrachte Terz, die auch in eine Sexte verwandelt werden kann, verbeſſert werden. Fig. 9. Die Verzögerung der zweyten Octave, und die dazwiſchen angebrachte unvollkommne Conſonanz, dieſe zwey Proceſſe zuſammengenommen, geben einen hinlänglichen Grund zur Rechtfertigung dieſes Ganges ab.

(13) Ein Fehler wider das Verbot der Octaven iſt die Auflöſung der Septime in die Octave Fig. 10. wegen der zwiſchen dem Räume der zwo Grundnoten verdeckt liegende Octave, Fig. 11. Doch in gewißen galanten Gängen im mehr, als zweyſtimmigen Satze, ingleichen zur Noth im Nonenſeptimenaccorde, wenn die Grundſtimme eine Terz unter ſich geht, erlaubet man dieſe Auflöſung Tab. V. Fig. 12. 13. ingleichen Tab. II. Fig. 7. im zweyten Schemate. Doch muß der Gang, den die Grundſtimme in die Terz unterwärts thut, nicht mit der dazwiſchen liegenden Note von dem Sänger oder Spieler auf die Art, wie bey Fig. 11. Tab. V. ausgefüllet werden muß, ob man es gleich auf die Art wie bey Fig. 14. thun kann.

(II.) Man darf nicht zwo vollkommne Quinten in gerader Bewegung hinter einander ſetzen. z. E. Fig. 15. Tab. V. und Fig. 46. Tab. I.

Anmerkungen.

(1) Von den Quinten in der parallel Bewegung, als welche alle gut ſind, iſt hier die Rede nicht.

 (2)

(2) Der Fehler der Quinte wird durch keine dazwiſchen geſetzte kleine Pauſe gut gemacht. Was k eine Pauſen ſind, iſt oben bey der Regel von der Octave geſagt worden, und übrigens hat es mit den Pauſen zwiſchen den Quinten eben die Bewandtniß, die es mit den Pauſen zwiſchen den Octaven hat. Vertritt die Pauſe die Stelle einer Quinte oder einer Diſſonanz: ſo iſt der Satz in einem Bicinio falſch. Fig. 16. Tab. V. In einem mehrſtimmigen Satze aber, wenn die andere Stimme eine gute Gegenbewegung macht, ſind dieſe beyde Quinten ſtraffrey. Fig. 17. Steht die Pauſe an die Stelle einer andern Conſonanz, wie bey Fig. 18. ſo wird ſolches von einigen Tonmeiſtern bey Einſchritten erlaubt. Man thut aber beſſer, daß man ſie lieber aus einem Bicinio wegläßt; es wäre denn, daß es geſchähe wie bey Fig. 19. wo beyde Stimmen zuſammen aufhören, und nach einer kleinen Pauſe wieder zuſammen nach einander eintreten. Hingegen iſt in einem drey- und mehrſtimmigen Satze, es mag in Einſchnitten oder ſonſten ſeyn, nichts dawider einzuwenden. Eine ganze Reihe von problematiſchen Quinten, die mit den oben angeführten Pauſenoctaven in ein Fach gehören, findet man bey Fig. 21. Thun ſie eine andere Wirkung als wenn ſie wie bey Fig. 22. (a) oder wie bey (b) erſcheinen? Daß der Satz bey Fig. 23. der Stoff davon iſt, und dieſe Quinten aus der Zerreiſſung deſſelben entſtehen, giebt der Augenſchein. Indeſſen will ich ſie nicht vertheidigen.

(3) Man kann die beyden Quinten, ſo wie oben die beyden Octaven Anmerkung 8. dadurch verbeſſern, wenn man eine Stimme in der Seitenbewegung vorangehen und die andere nachkommen läßt. Fig. 24. Einige nennen dieſes praeuenire Quintam vel Octauam, den Quinten oder Octaven zuvor kommen; und ſind dergleichen Zuvorkommungenen, in Setzung der Mittelſtimmen beſonders, ſehr vortheilhaft.

(4) Die Terz, und wenn dieſelbe auch mit Nebenoten vermehret wird, verbeſſert nicht den Fehler der beyden Quinten. So lehret unter andern Fux und Tevo lehrt das Gegentheil, und will, daß die Terz den Fehler der Quinten gut macht. Wem ſoll man glauben? Das vernünftigſte iſt ohne Zweiffel, die Mittelſtraſſe zu wählen, und in Anſehung eines zweyſtimmigen Satzes, zumahl bey etwas hurtiger Bewegung, dem Fux beyzupflichten. Sobald aber der

in seinen Gradus ad Parnassum.

Satz

Satz mehrſtimmig, und die Bewegung nicht zu hurtig iſt, zumahl in Mittelſtimmen und bey diſſonirenden Sätzen, ſehe ich gar nicht die geringſte Urſache, warum man nicht der Meinung des Tevo ſeyn könne. Fux hat dergleichen Gänge mehr als einmahl, wider ſeine eigene Regel, gebraucht. Wir wollen alſo die Exempel bey Fig. 25. für unächt, die bey Fig. 26. aber, zwar nicht für ächt, doch zum wenigſten für zuläßig erkennen. Eben die Bewandtniß als mit den Terzen hat es mit der, der erſten Quinte im Durchgang nachfolgenden Septime, davon man bey Fig. 27. böſe und bey Fig. 28. zuläßige Exempel befindet. Ich habe geſagt im Durchgang; denn im Anſchlage wird ſie von keinem beſtritten. Fig. 29. Soviel iſt indeſſen gewiß, daß man mit dergleichen Gängen ſparſam verfahren muß, ſo lange man beſſere in ſeiner Gewalt hat.

5) Der Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte verbeſſert den Fehler der Quinten; doch beſſer in drey, als zweyſtimmigen Sätzen. Fig. 30.

6) Mit den durchgehenden Quinten, welche verwerflich ſind, Fig. 1. Tab. VI. müſſen folgende Arten nachſchlagender Quinten, welche gut ſind, nicht vermenget werden. Die erſte Art iſt, wenn die Terz vorangeht. Fig. 2. Die zum Grunde liegend Harmonie iſt mit Ziffern dabey ausgedrücket. Die zweyte Art iſt, wenn die Sexte voran geht, Fig. 3. (a) und wenn die Quinte auch punctirt wäre, (b) nach der Meinung des berühmten Herrn Capellmeiſters Telemann. Wenn bey vorangehender Sexte die Fortſchreitung in den beyden Stimmen ſtuffenweiſe geſchicht, ſo kann ſolches nur mit aufſteigenden Noten, wie bey Fig. 4. nicht aber bequem bey herabgehenden Noten geſchehen, weswegen die nachſchlagenden Quinten bey Fig. 5. als pure fehlerhafte Quintengänge betrachtet werden; ob es gleich nicht unmöglich iſt, ſie vermittelſt der Harmonie in gewiſſen Fällen von dieſem Vorwurfe zu befreyen. Man ſehe Fig. 6. Die hinter der Quarte unterwärts nachſchlagende Quinten können nur in mehrſtimmigen Sachen in den Mittelſtimmen, niemahls in zweyſtimmigen gebraucht werden. Fig. 7. Geſchicht der Nachſchlag in der Oberſtimme, wie bey Fig. 8. (a) ſo iſt ſolches eine Freyheit, die nur in der Mitte, und zwar nur im galanten Styl vermittelſt einer Art der Anticipation erlaubt iſt. Zwiſchen den äuſſerſten Stimmen iſt es ein

Fegler,

Fehler, Fig. 8. (b) ob man gleich den letzten Gang heutiges Tages genug findet. Hingegen iſt es kein Fehler, wenn der Gang ſo wie bey (c) beſchaffen iſt, es mag der Satz zwey- oder mehrſtimmig ſeyn. Der Gang bey (d) der an ſich fehlerhaft iſt, muß durch die Gegenbewegung der Mittelſtimmen verbeſſert werden (e).

(7) So gut die in aufſteigender Progreßion abwechſelnde Quinten- und Sextenfolge bey Fig. 9. iſt, es mag eine Bindung dabey ſeyn oder nicht: ſo ſchlecht und fehlerhaft iſt ſolche bey abſteigendem Fortgange. Fig. 10. weshalb ſolche zu vermeiden iſt. Mit der erſten guten Quinten- und Sextenfolge ſind die fehlerhaften Folgen derſelben bey Fig. 11. nicht zu vermengen. Bey jenen ſchläget die Sexte nach. Hier aber geht ſie durch.

(8) So wenig die durchgehende Sexte den Fehler der beyden Quinten gut macht, ſo wenig macht ihn die durchgehende Quarte gut, Fig. 12. lauter heßliche Gänge. Mit der durchgehenden Quarte muß die nachſchlagende Quarte nicht vermenget werden. Dieſe macht den Fehler der Quinten gut; ſie kann aber nur in mehrſtimmigen Sachen in den Mittelſtimmen, niemahls in zweyſtimmigen gebraucht werden, ſo wie der Nachſchlag nur in der Oberſtimme bequem geſchehen kan. Fig. 13.

(9) Mit den Manierenquinten iſt es ſo wie mit den Manierenoctaven beſchaffen. Man ſehe Fig. 14. Sie ſind heßlich. Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenquinte von einer andern Gattung, da die Quarte, vor ihrer regelmäßigen Auflöſung, einen Grad aufwärts geht, und die Quinte der Gegenſtimme geſchwinde berühret, findet man bey Fig. 15. Dieſe Gänge werden geduldet.

(10) Die Auflöſung der ſo genannten Quarte in die Quinte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht, ſehen viele, wegen der im Raume der beyden Grundnoten verdeckt liegenden Quinte, als einen Quintenfehler an. In einem zweyſtimmigen Satze klinget es freylich ſehr mager. Allein, ſobald nur eine dritte Stimme hinzukömmt, wird aller Eckel gehoben werden. Man ſehe bey Fig. 16. und 18. Exempel, wider welche nichts eingewendet werden wird.

(11) Es können auch durch den Eintritt oder durch den Abgang einer Stimme Quinten entſtehen. Mit dieſen iſt es eben ſo, als mit den Octaven von dieſer Gattung beſchaffen. Man ſehe bey Fig. 17. einige Exempel. Es wäre eben ſo lächerlich,

dieſe Quintenfolgen für fehlerhaft zu erkennen, als die Gänge bey Fig. 18. wo die erſte Quinte aus der mittelſten und die zweyte aus der oberſten Stimme entſteht.

(12) Was von den durch die Verwechſelung der Stimmen entſtehenden Octaven geſagt iſt, gilt auch von den Quinten dieſer Art. Ein böſes Exempel ſiehet man bey Fig. 19. Gute Exempel findet man bey Fig. 20. Bey Fig. 21. ſiehet man vermittelſt der Gegenbewegung abwechſelnde Quinten, die man zur Noth in vollſtimmigen Sachen duldet. Ein Exempel von einer andern Gattung ſiehet man bey Fig. 22.

(13) Bey der Wiederholung eines Abſatzes aus einem muſikaliſchen Stücke iſt dahin zu ſehen, daß zwiſchen dem letzten Satze des Abſatzes und dem erſten Satze desjenigen Theils, wo man wieder anfängt, kein fehlerhafter Quintengang entſtehe.

(14) Alle in Brechungen vorkommende Quinten, werden erlaubt. Fig. 23.

(15) Es finden ſich einige Folgen von harmoniſchen Sätzen, wo man die offenbaren Quinten in gerader Bewegung zwiſchen den Mittelſtimmen ziemlich vertragen kann. Man ſehe Fig. 24. Tab. VI. Die Diſſonanz erſticket allhier den aus der Quintenfolge ſonſt in den Ohren entſpringenden Verdruß. Unterdeſſen iſt es beſſer, die drey oberſten Stimmen anders zu ſetzen, und die Quinten in Quarten zu verwandeln. Es fällt mir allhier ein gewiſſer Gang aus einem Clavierſolo unſers berühmten Herrn Carl Phil. Eman. Bach, ein, wo man in einem dreyſtimmigen Satze mit groſſem Fleiſſe geſetzte Quinten findet. Man ſehe ſie bey Fig. 25. Hier findet ſich nicht einmahl eine Diſſonanz dabey, die den Eckel der Quinten, nach dem Papiere zu urtheilen, heben könnte; und dennoch iſt der Satz den Ohren eben nicht ſo eckelhaft, als man ſich einbilden möchte. Indeſſen iſt es wohl gewiß, daß ein ſolcher Satz auf dem Claviere, wo die eine Quinte faſt erloſchen iſt, ehe ſich die andere hören läßt, erträglicher als auf andern Inſtrumenten iſt, die den Ton halten. Womit will man ſonſten dieſe Quinten entſchuldigen? Mit einem Vorhalte? Eine Quinte, die mit einem Vorhalte gemacht wird, iſt auch eine Quinte, und die Manieren müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß keine Quinten daraus entſtehen. Will man ſie damit ent-

ſchuldigen, daß ſie auf einer Stuffe bleiben? Es iſt wahr, daß ſie auf einer Stuffe bleiben; aber ſie verändern ihren Sitz auf der Stuffe. Die Parallellbewegung findet hier alſo keine ſtatt, und fis—cis nach f—c klinget nicht anders in den Ohren als ges—des. Da es ſonſt von der Quinte in die Sexte zu gehen erlaubt iſt, ſo würde es doch nicht Sexten- ſondern Quinten-mäßig klingen, von der reinen Quinte, auf die Art wie bey Fig. 26. in die verminderte Sexte zu gehen. Das Papier oder der Notenplan giebt hier keinen Ausſchlag.

(III) Zwo Octaven können in der widrigen Bewegung auf einander folgen. In einem mehr als vierſtimmigen Satze kann ſolches zur Noth langſam und mit zwo anſchlagenden Octaven geſchehen, doch lieber in der Mitte, als zwiſchen den zwo äuſſerſten Stimmen. In einem wenigſtimmigen Satze muß die erſte Octave durchgehend ſeyn, und eine hurtige Bewegung dabey Statt finden. Fig. 27.

(IV) Zwo Quinten können in der widrigen Bewegang auf einander folgen. In einem vierſtimmigen Satze kann es langſam und mit anſchlagenden Quinten geſchehen. Fig. 28. In einem zweyſtimmigen Satze muß es geſchwinde geſchehen, und iſt es beſſer, daß die erſte durchgeht, Fig. 29. (a) als daß alle beyde anſchlagen, (b) ob dieſes letzte gleich auch geduldet wird.

(V) Von dem Einklange in die Octave, oder von der Octave in den Einklang kann man in der Gegenbewegung gehen Fig. 30. Es iſt hiemit wie mit der vorher erklärten dritten Regel beſchaffen.

(VI) Von dem Einklang in die Octave, item von der Octave in den Einklang, item von einer Octave zur andern, item von einer Quinte zur andern kann man überall, ohne Furcht zu fehlen, in der Seitenbewegung gehen. Fig. 31.

(VII) Von der Quinte kann man vermittelſt der Seiten- und Gegenbewegung in die Octave oder den Einklang gehen. Fig. 32. und 33. Wenn man vermittelſt der geraden Bewegung aus der Quinte in die Octave oder den Einklang geht: ſo entſtehn allezeit verdeckte Octaven, wie man bey Fig. 34. (a) ſiehet, welche aber nur in Sachen die mehr als zweyſtimmig ſind, zwiſchen den Mittelſtimmen, ingleichen zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten erlaubt ſind, ob man ſolche öfters auch gleich bey ſehr guten Autoribus zwiſchen

den beyden äuſſerſten Stimmen findet. Fig. 34. (b) In zweyſtimmigen Sätzen, ingleichen in mehrſtimmigen zwiſchen den beyden äuſſerſten, erlaubet man nur folgenden Gang bey Fig. 35. wo die oberſte Stimme eine Secunde, die unterſte aber eine Quinte abwärts geht.

(VIII) Aus der Octave oder dem Einklange kann man vermittelſt der Seiten= und Gegenbewegung in die Quinte gehen. Fig. 36. 37. Geſchicht ſolches vermittelſt der geraden Bewegung, ſo entſtehen daraus verdeckte Quinten, Fig. 38. welche aber nur in mehr als zweyſtimmigen Sätzen zwiſchen den Mittelſtimmen, ingleichen zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten erlaubt ſind. In Biciniis, ingleichen in mehrſtimmigen Compoſitionen zwiſchen den beyden äuſſerſten, erlaubet man nur den Gang bey Fig. 39. wo die oberſte Stimme eine Secunde, die unterſte aber eine Quinte aufwärts geht. Nichts deſto weniger findet man auch bey guten Scribenten verſchiedene verdeckte Quinten zwiſchen den äuſſerſten Stimmen in Polyphoniis. Doch müſſen die übrigen Stimmen eine gute volle Harmonie und eine gute Bewegung dabey machen. Man ſehe Fig. 40.

(IX) Zwo Quinten von verſchiedener Gattung können nicht allein in der Seiten= und Gegenbewegung Fig. 41. 42. ſondern auch in gerader Bewegung auf einander folgen, und zwar ſo gut in zwey= als mehrſtimmigen Sachen, unten, oben und in der Mitte, ſprung= und ſtuffenweiſe, jedoch mit Ueberlegung, wenn es in der geraden Bewegung geſchicht.

α) Stuffenweiſe. Hier muß man Acht haben, ob auch verdeckte Quinten entſtehen. Dieſe aber entſtehen allezeit, wenn man von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen geht. Fig. 43. Dieſe Quintenfolge iſt in einem zweyſtimmigen Satze verboten, und nur in einem mehrſtimmigen Satze, jedoch nur in den Mittelſtimmen, oder zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten erlaubt. Hingegen kann man allezeit, in was für einem Satze, und zwiſchen welchen Stimmen es ſey, von einer vollkommnen zu einer unvollkommnen, ingleichen von einer vollkommnen zu einer übermäßigen gehen, weil die Urſach des Verbots, nemlich die verdeckte vollkommne Quinte wegfällt. Fig. 44. und 45. Doch iſt es beſſer, von der vollkommnen zur übermäßigen hinauf, wie bey Fig. 45. als herunter zu ſteigen, Fig. 46. und dieſen letzten Gang nur in Polyphoniis zwiſchen den Mittelſtimmen zu gebrauchen. Von einer über=

mäſſigen zu einer unvollkommen in gerader Bewegung ſehe man Fig. 47. (a). Von einer übermäſſigen zu einer vollkommnen Quinte habe ich bey einem gewiſſen Scribenten, auf deſſen Namen ich mich nicht beſinne, den Gang bey Fig. 47. (b) gefunden. Die Bewegung der dritten Stimme macht das Irreguläre in dieſem Satze und die zwiſchen den beyden Intervallen vorhandne verdeckte Quinte einigermaſſen gut.

β) Sprungweiſe. Hier kann man ohne auf die verdeckte Quinten Acht zu haben, ſo wohl in den äuſſerſten als mittelſten Stimmen von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen gehen, wenn es die Harmonie erlaubt, und keine falſche Relations entſtehen, und der Sprung nicht zu groß iſt; Fig. 48. Die groſſen Sprünge in gerader Bewegung zu verhüten, muß man in vielſtimmigen Sachen zwiſchen den äuſſerſten Stimmen allezeit die widrige Bewegung vorziehen, wenn der eine Sprung auch gröſſer würde. Von einer vollkommen zu einer unvollkommnen ſprungweiſe zu gehen, geht ebenfalls an, Fig. 49. und 50. wenn ſonſt wider den Satz in Anſehung der Relation und in Anſehung des Sprunges an ſich nichts einzuwenden iſt. Von einer vollkommnen zu einer übermäſſigen ſehe man den Gang bey Fig. 51. Von einer übermäſſigen auf eine unvollkommne läßt es ſich nicht ſpringen, es geſchehe denn wie bey Fig. 47. (a).

1) Anmerkung.

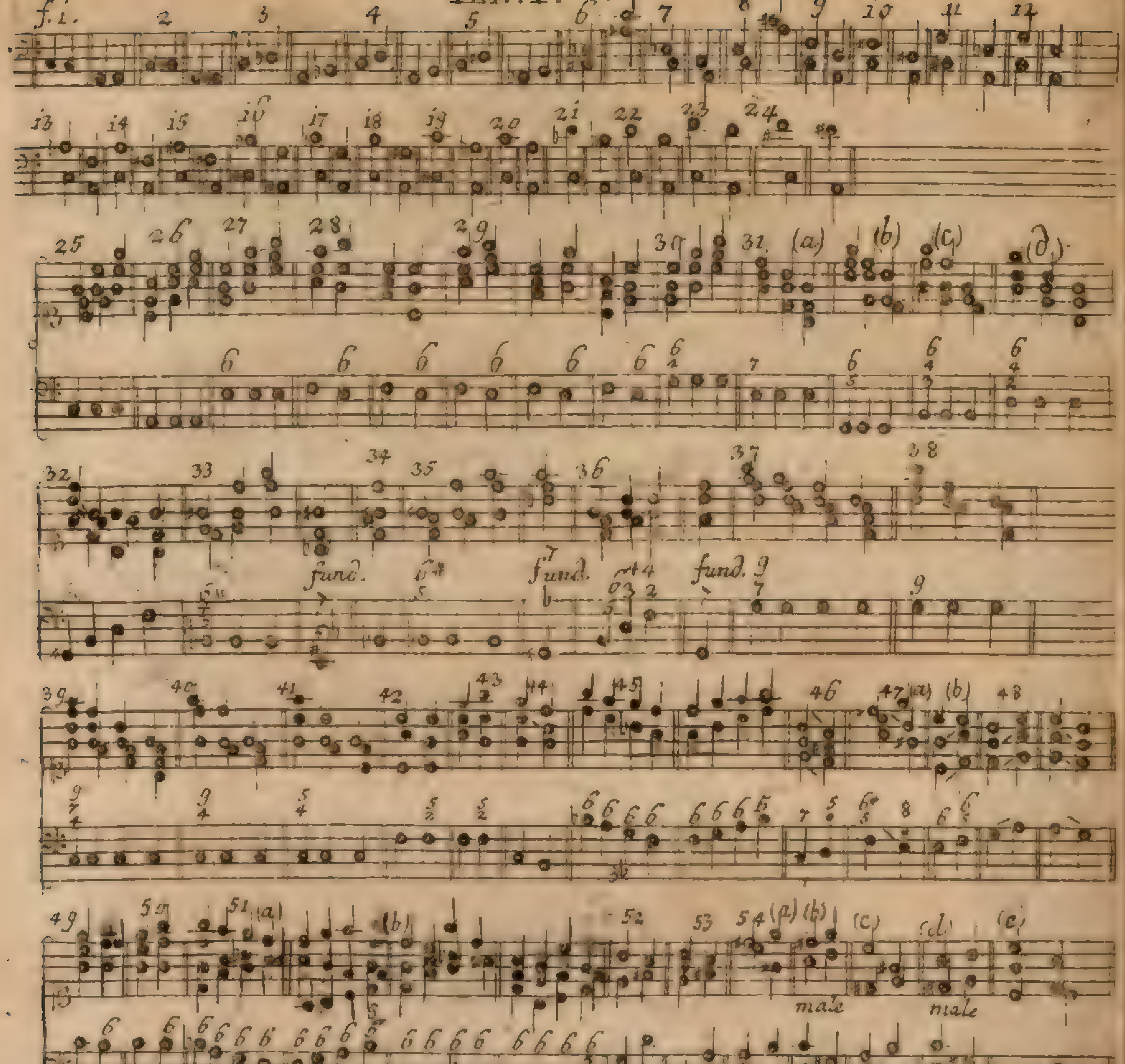
Zu den Quinten von verſchiedener Gattung kann man folgende zwo Octaven von verſchiedener Gattung, die ich aber nicht vertheidigen will, hinzufügen. Fig. 52.

2) Anmerkung.

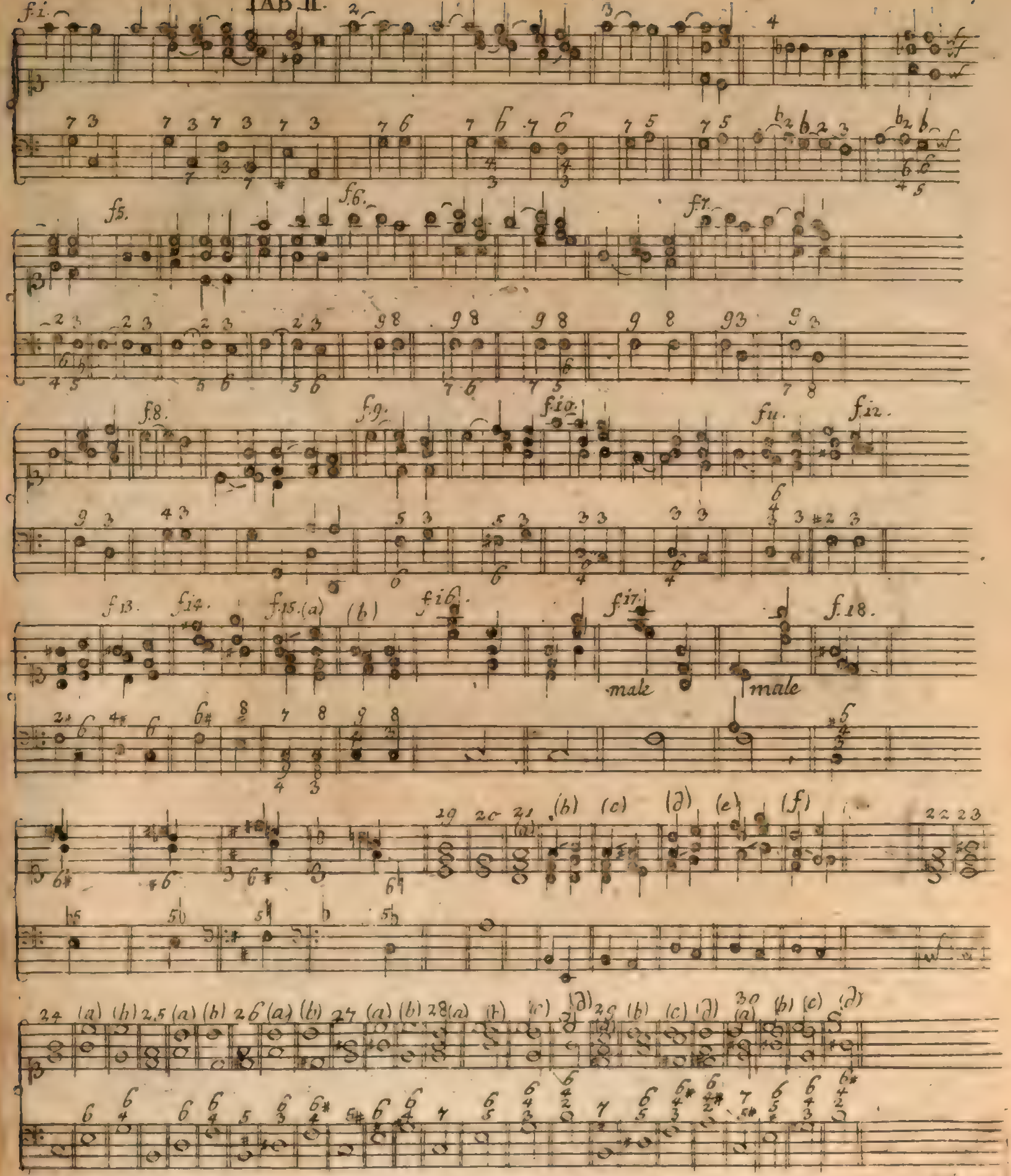
Zwo falſche Quinten können in gerader und widriger Bewegung hintereinander gemacht werden. Fig. 53.

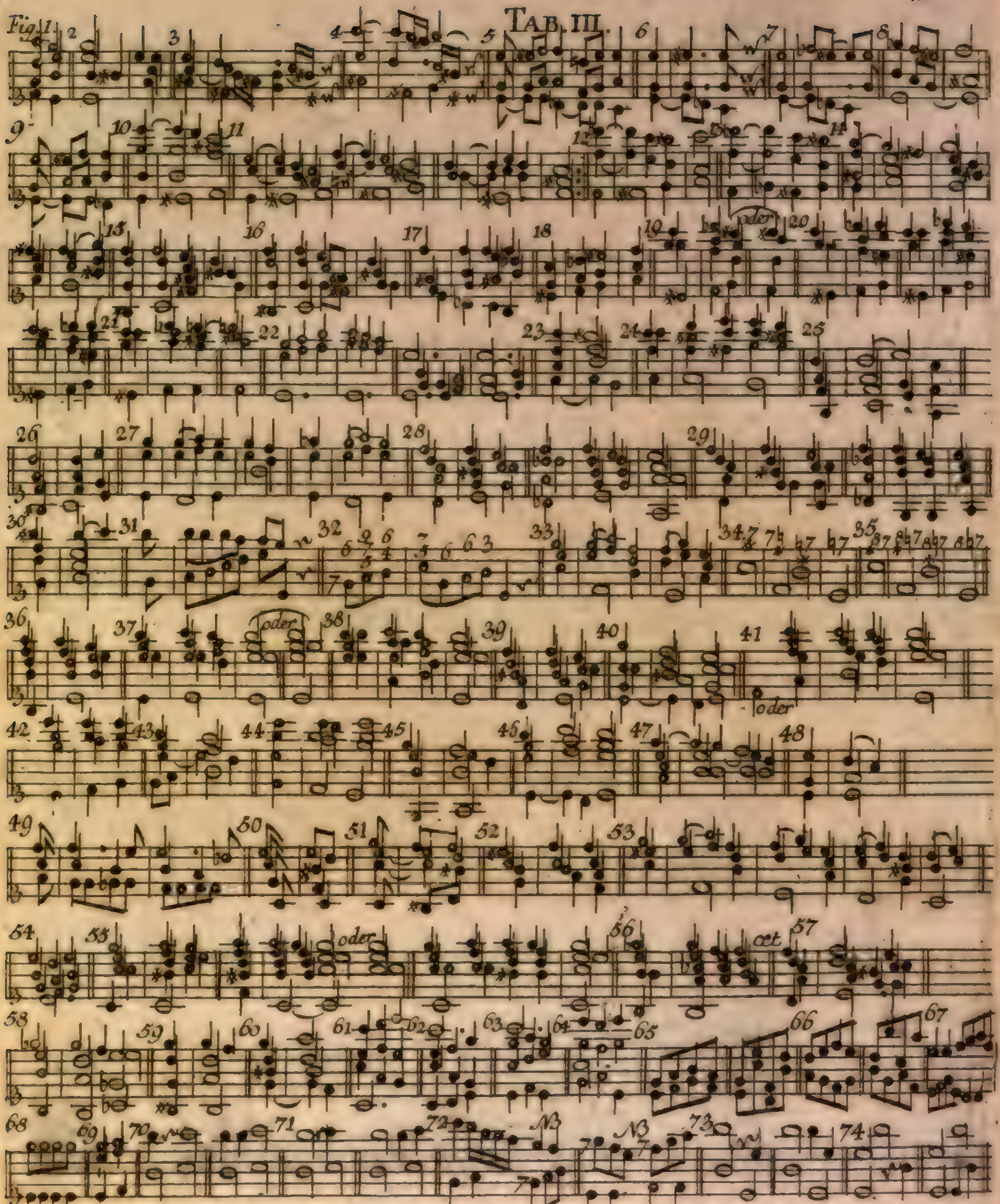
Soviel für dieſesmahl von den Quinten und Octaven. Was wider Vermuthen übergangen ſeyn mögte, oder ſonſt noch hin und wieder erinnert werden, und zur Erläuterung oder Beſtätigung mancher Anmerkung dienen könnte, ſoll alles zu ſeiner Zeit nachgeholet werden. Man kann von gewiſſen Quintengängen annoch die kritiſchen Briefe über die Tonkunſt, 91. 92. und 94. Brief, nachleſen.

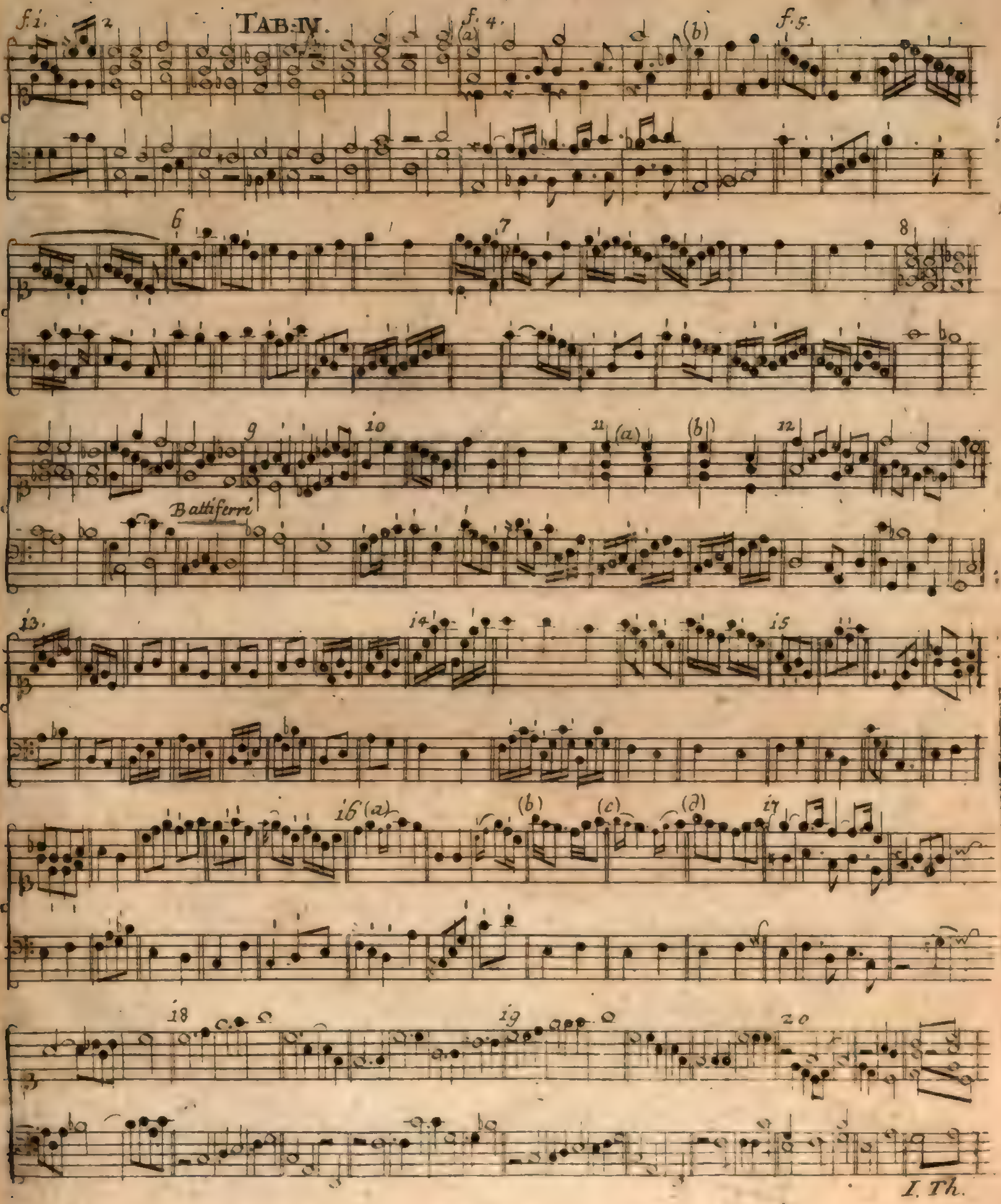
Tab. I.



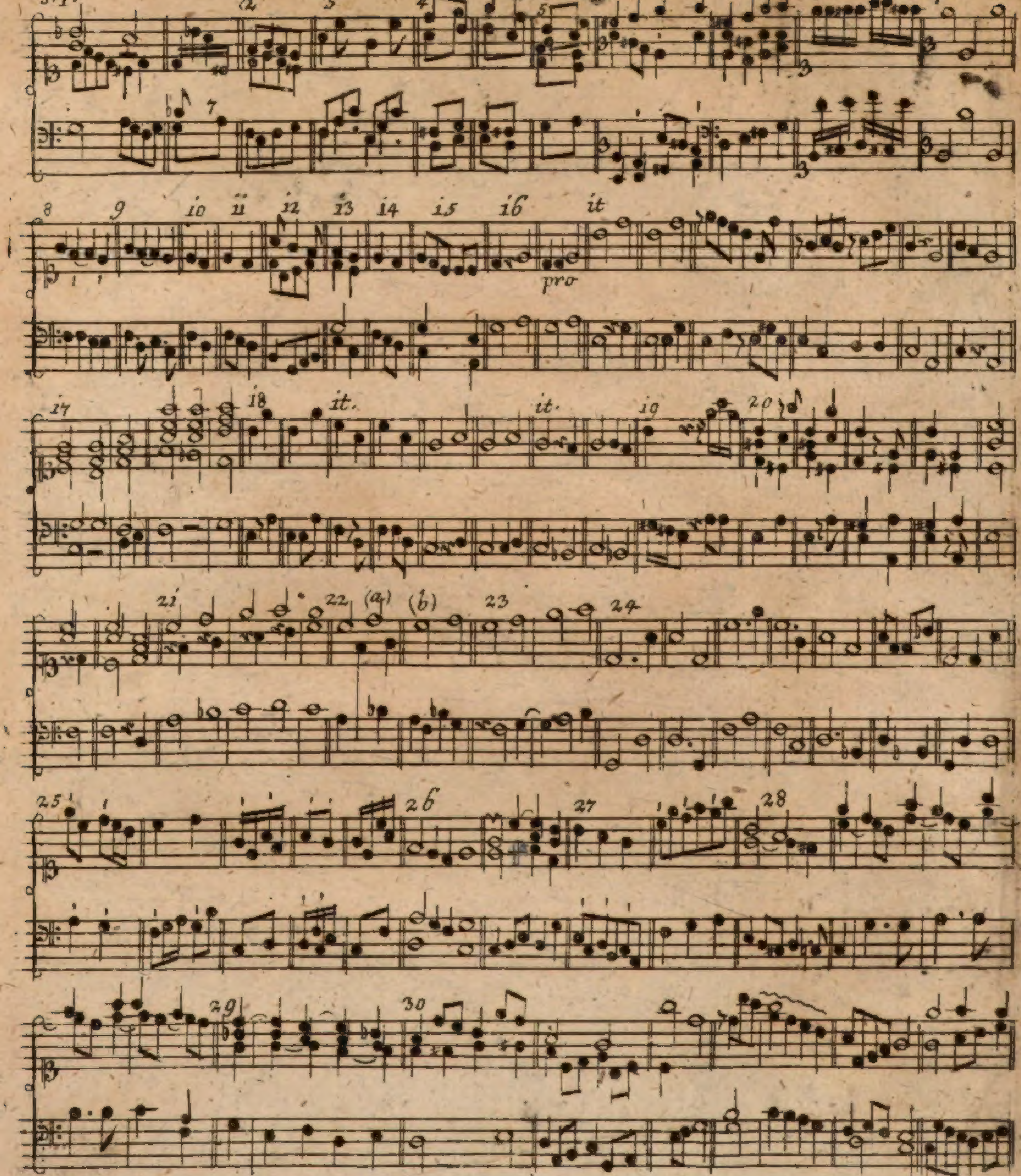
TAB. II.

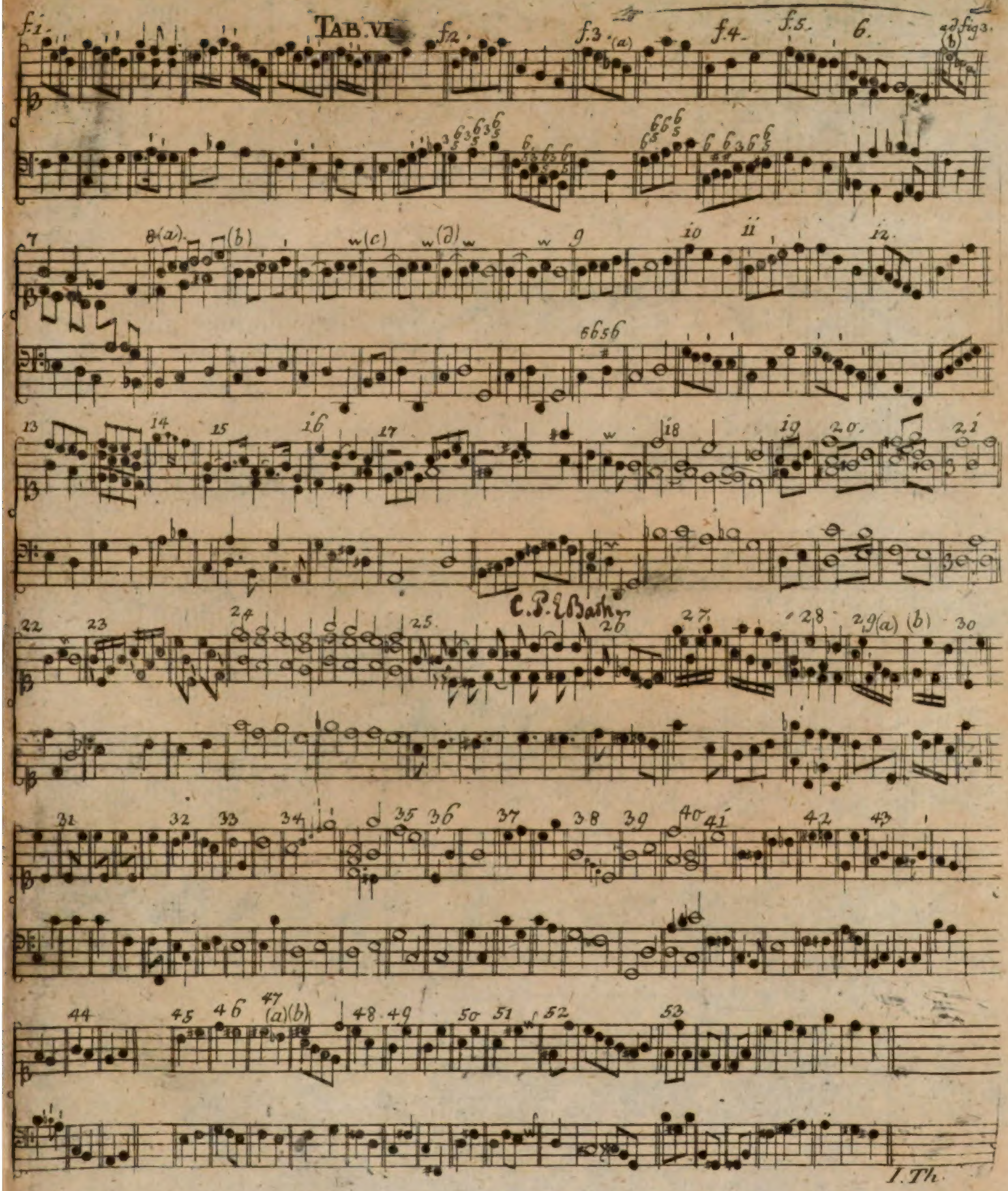



Tab. III.
Fig. 1
oder
oder
oder
oder
cet


TAB: IV.
f. 1.
2
f. 4.
(a)
(b)
f. 5.
6
7
8
9
10
11 (a)
(b)
12
Battiferri
13.
14
15
16 (a)
(b)
(c)
(d)
17
18
19
20
I. Th.

TAB. V.




TAB. VI.
C.P.E. Bach
I. Th.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marpurg, Friedrich Wilhelm,

Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo- drey- vier- fü
nf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen für Anfänger und Geübtere

Bd.: [1]

Berlin 1762

B.Sandb. 454-1/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271130-9
VD18 10574689